

L'Àtica de Dimitris Pikionis: textos i dibuixos

Material per a una investigació

Ronda Quetglas Aragay
tutor: Xabier Eizaguirre Garaitagoitia

DEPARTAMENT D'URBANISME I ORDENACIÓ DEL TERRITORI
ESCOLA TÈCNICA SUPERIOR D'ARQUITECTURA DE BARCELONA
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA

gener de 2017

índex

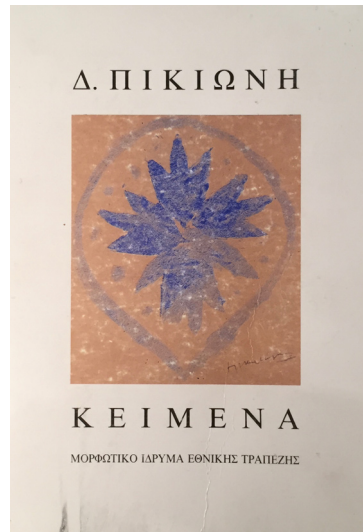
A. Material

1. TEXTOS	pàg.1
2. ÀTICA	pàg. 51
3. DIBUIXOS	pàg. 89

B. Introducció final	pàg. 141
----------------------	----------

C. Bibliografia	pàg. 148
-----------------	----------

1. TEXTOS



D. Pikionis, *Κείμενα* (*Textos*). MIET, Atenes 1985

Fa un parell d'anys, després de caminar pel Filopapos vaig buscar entre les publicacions sobre Dimitris Pikionis una explicació. La major part dels articles que vaig trobar parlaven precisament d'aquest projecte, de l'ordenació de la zona arqueològica al voltant de l'Acròpolis i del turó del Filopapos (1954-58) però m'allunyaven de la meua experiència del lloc, d'aquella certesa de ser en aquell lloc i no en un altre, en aquella hora del dia i no en una altra. Uns dies més tard vaig trobar un recull d'escrits seus a *Keímena*^a i vaig creure que llegir-lo directament a ell seria la millor manera d'entendre-ho.

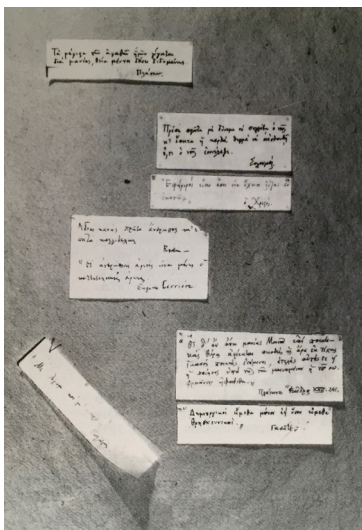
D'entre una setantena d'escrits de Pikionis entre 1918 i 1966, *Keímena* en seleccionava 42 i els agrupava en unitats: "Autobiogràfics i records", "Tres cartes", "Poemes en prosa", "Art popular", "Estètica", "Tradició", "Paisatge" i "Tradició i Arquitectura". La major part eren articles d'un parell de pàgines publicats en revistes d'art (molts a *To 3o Mati*, revista de la què Pikionis era un dels fundadors) però hi havia també conferències, estudis llargs i escrits de poques línies, com els poemes.

Llegir els seus escrits no era fàcil. Els meus coneixements de grec, en aquell moment molt limitats, i la complicació que ja de per sí tenen aquest textos no m'ajudaven. En vaig trobar algunes traduccions a l'anglès i a l'italià (que en molts casos es podrien considerar una única, ja que amb freqüència sembla que recorre l'una a l'altra per interpretar el text original), un parell en francès i alguns petits fragments en castellà. Però eren poques i no tenien la seva veu. Traduir-los jo mateixa era l'única manera d'entendre'ls.

Una de les dificultats d'aquests escrits és el llenguatge que utilitza Pikionis, en alguns textos proper a la *katharévusa* (la forma "purificada" i arcaitzant del grec modern, llengua oficial fins que el 1976 es substitueix per un grec "demòtic" o "del poble" més proper al parlat) i amb una sintaxis en alguns punts molt enrevessada, que s'ha intentat simplificar. Una altra dificultat, l'ús constant de cites d'altres autors, sobretot clàssics, que casi bé mai referencia, i que moltes vegades modifica al seu gust: elimina o substitueix paraules, en canvia l'ordre, etc. perquè, segons la seva filla, els cita de memòria^b.

a D. Pikionis, *Κείμενα* (*Textos*), MIET (Fundació Cultural del Banc Nacional de Grècia), Atenes 1985. Aquest llibre publica 42 escrits de Pikionis, des de poemes de poques línies a capítols sencers de llibres, d'entre un total d'una setantena d'escrits.

b Pikionis anotava cites en paperets que enganxava a les parets del seu despatx o en llibretes que omplia de notes i retalls de fotocòpies. Aquest material el té encara la seva filla guardat en caixes, esperant per ser investigat.



Notes de Pikionis amb cites (Δ. Πικιώνης 1887-1968, Διαδρομές και Συναντήσεις (D. Pikionis 1887-1968, Recorreguts i Trobades). Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1987).

Πικιώνης

Les freqüents referències a mites de la Grècia clàssica i en especial de l'Àtica afegeixen noves dificultats en la comprensió dels textos. Part de la feina de la traducció és la de buscar aquests mites i entendre els diferents nivells de significat que tenien a l'Antiguitat i quin és el sentit simbòlic que agafen dins dels textos de Pikionis.

S'ha intentat, sempre que ha estat possible, traduir només les paraules de Pikionis i recórrer a traduccions oficials en les cites que fa d'altres autors. En el cas dels clàssics s'ha aconseguit en gran part, però en autors més recents s'han trobat molt poques traduccions. La major facilitat de trobar traduccions oficials d'autors grecs (pot ser una idea equivocada) és un dels motius pels quals la traducció s'ha fet al castellà.

Traduïnt aquests escrits s'ha comprovat la impossibilitat d'arribar a una versió final. Sent tota traducció una lectura que, com a tal, no esgota mai el text, cada aproximació al mateix text -sigui directa o a través d'altres textos o d'altres obres de Pikionis- n'és una nova lectura i per tant una nova traducció. *Traduir, així mirat, ¿fóra res més que llegir assajant una forma a la personal interpretació? I el que bonament llegeix, si llegeix bé, ¿què fa sinó traduir per a ell -més provisionalment encara?* diu Carles Riba en el pròleg de la seva traducció de l'Odissea^a. Així, les traduccions que aquí es presenten no pretenen ser una versió final sinó una mostra de l'estat actual d'aquesta feina.

Tot i que, com deia, des d'un inici la traducció va ser al castellà per facilitar la feina i per poder ser compartida amb més gent, els comentaris dels escrits i la resta de la tesina s'han escrit en català, fet que, d'altra banda, ajuda a distingir les paraules de Pikionis de la resta.

Les traduccions que es mostren a continuació són deu articles, fragments o conferències, escrits entre 1925 i 1958 (entre els 38 i els 71 anys), la major part d'ells inclosos a *Keímena* sota temàtiques diverses (estètica, art popular, paisatge, tradició i arquitectura, autobiogràfics), i s'hi han afegit dos que el recull va deixar fora.

Aquests deu escrits s'han seleccionat perquè, en alguns de manera directa, en altres indirectament, podem veure com entén Pikionis el paisatge de l'Àtica. Com l'entén ens ho explica, per una part, parlant dels elements que el caracteritzen i, per l'altra, denunciant la seva destrucció: els elements que es destrueixen quan el paisatge de l'Àtica es destrueix són els elements que defineixen aquest paisatge. No són els únics escrits de Pikionis on apareix aquest tema, però serveixen com a punt de partida.

En el projecte del Filopapos i de l'Acròpolis, mitjançant constants referències al què hi ha més enllà de l'àmbit on intervé, Pikionis hi incorpora el paisatge de l'Àtica. En ell hi expressa la seva mirada d'aquest paisatge. Aquests escrits ens serveixen per entendre que el lloc on sentim que som quan caminem pels camins del Filopapos és l'Àtica.

a Homer (trad. C. Riba) 2016: 8.

Nuestro Arte Popular y nosotros (fragments), 1925	pàg. 4
Cuestiones de estética pública , 1928	pàg. 9
Acerca de un congreso , 1933	pàg. 20
Topografía emocional , 1935	pàg. 23
La lección , 1940	pàg. 32
Informe de la Comisión de Estética de la Secretaría General de Turismo sobre los principios en los cuales deben fundamentarse las medidas legislativas para la salvaguarda de la Estética de Grecia en las Zonas Turísticas (fragments), 1946	pàg. 33
El Arsakeio , 1948	pàg. 36
Deshonra de Gea , 1954	pàg. 39
Notas autobiográficas (fragments), 1958	pàg. 46
[Conferencia sin título sobre el paisaje] , 1958	pàg. 48



Portada de *Filikí Etería*, 1925

1* *Φιλική Εταιρεία* (*Societat d'Amics*), revista d'art i de crítica. Pikionis és un dels fundadors de la revista, que s'edita a Atenes durant els anys 1924 i 1925. El nom prové de l'organització creada el 1814 amb l'objectiu de lluitar per la independència de Grècia, sota domini otomà des del segle XV. Aquesta societat secreta es dissol el 1832, quinze dies després de proclamar-se la independència.

2* *Οικονομικός Ταχυδρόμος* (*Correu d'Economia*), revista setmanal d'economia.

3* Pikionis presenta aquest escrit com la tercera i última part d'un treball més extens. En l'edició dels seus textos a Κείμενα, MIET, Atenes 1983 les dues primeres parts no s'havien trobat.

4* En aquest text els termes *natural* i *senzill* es repeteixen constantment de manera intencionada.

Els asteriscs són notes meves, ordenades al marge esquerra. Les notes a peu de pàgina són del text original i s'han referit amb lletres.

Nuestro Arte Popular y nosotros

Η λαϊκή μας τέχνη και εμείς

1925

Publicat a la revista *Filikí Etería**, primer any, núm.4, Atenes, abril de 1925, pàg. 145-158. Publicat també amb títol *La obra de arquitectura popular toma los materiales de la naturaleza y con ella se confunde* a la revista *Oikonomikós Taxidrómos**, 48è any, núm.1054 (edició especial 34), Atenes, 4 de juliol de 1974.

Traducció parcial a l'anglès a Agni Pikioni, *Dimitris Pikionis*, volum II: *The Architectural Work 1912-1934*. Bastas-Plessas, Atenes 1994 (edició doble en grec i en anglès). Traducció del text íntegre a l'italià a Alberto Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*. Electa, Milà, 1999 (traducció de Monica Centanni).

ENSAYO CRÍTICO*

(...)

El hombre tomó la Naturaleza como maestro en su camino por la vida. Sintió que la estrecha colaboración con ésta era la única manera de avanzar.

Una idea de este camino natural* podemos tomarla hoy del hombre natural: el campesino. Si lo observamos, veremos que la naturaleza estableció las bases y reguló su vida. Lo necesario y lo útil llenan su vida sin dejar espacio para lo arbitrario y lo superfluo. Echemos una mirada a cómo el campesino construye su casa, veamos el camino natural que sigue para esto.

El campesino no necesita ningún despacho, ni siquiera un lápiz, para aglomerar las líneas baldías de su imaginación. No ha leído ningún tratado de arquitectura. No entiende de estilos ni de carácter. Y sin embargo los materializa de manera inconsciente, siguiendo la naturaleza.

Conoce perfectamente sus necesidades. Sobre el terreno trazará el perímetro adecuado para su vivienda. La imagina ya así en el espacio, levantada frente a él; con las piedras que él mismo ha tallado, el maestro empieza su obra. No tiene más que vigilar en poner las más robustas en los ángulos y en las jambas de la puerta y de las ventanas. Siendo la construcción firme, la naturaleza se hará cargo ella misma de todo lo demás. La forma, el color, las piedras, las juntas, determinarán el valor arquitectónico del muro. En cuanto a las proporciones, serán de nuevo las necesidades -necesidades naturales y por eso reales y hermosas- y la naturaleza del material quien las regule. El tamaño medio de

la piedra, su altura y su anchura, fijará los anchos y los altos. El carácter resultará de esto, de nada más. Sin cornisa (mucho tiempo tendrá que esperar ésta aún para aparecer), de la manera más natural, con un tejadillo (Dibujo 1) o bien con una capa de piedras (Dibujo 2), termina la casa.

Desigual sin pretenderlo, tan regular como sea posible, simétrica o asimétrica, ¡qué bien se funde la casa con la naturaleza que la rodea! Creada con sus propios materiales, toma algo de ella en sus líneas y en su color. Maravillosa colaboración de naturaleza y hombre. Cuando aumentan las necesidades, el campesino extiende su casa construyendo al lado de la vieja en la medida que las necesidades, el espacio y el suelo lo piden, es decir, de nuevo de una manera natural.

Nunca he visto nada más armónico y pintoresco que esta colocación de las masas que de manera tan natural emana y que, aunque no se debe a una concepción de un conjunto arquitectónico ni parece provenir de un principio arquitectónico abstracto, esconde sin embargo tanta armonía natural. Tanto si se examina este hecho en una sola casa (Dibujo 3) como en la suma de muchas, el resultado es siempre el mismo, es decir, armónico y superior, sin comparación posible, con cualquier composición producto de la mente del arquitecto de hoy en día^a.

* Aquest primer fragment s'ha escollit perquè, com veurem més endavant, l'arquitectura popular de les planes agrícoles de l'Àtica és per a Pikionis un dels elements del seu paisatge.



Dibujo 1



Dibujo 2



Dibujo 3

a Sólo los antiguos y los medievales tenían en sus concepciones arquitectónicas esta naturalidad que en estado primario, digamos, en su primer grado, contemplamos con asombro en el arte popular. El teatro antiguo, acogido en el abrazo de la colina; el templo antiguo con las edificaciones que lo acompañan, con su recinto; el santuario frente a la abertura de la cueva sagrada; toda la ciudad antigua en general -e incluso aquellas que fueron construidas según un plan- no nos suscitan sino su perfecto arte, la idea de lo absolutamente natural y verdadero. Camparemos por ejemplo el espíritu de la planta de Priene, de Olimpia o de Delfos con el moderno *Urbanisme*. Éste parece completamente artificial y obra de despacho. Juegos arbitrarios de lápiz en el papel vertidos sobre nuestra tierra sagrada.

* Antic palau del rei Otó, obra de Fr. v Gärtner (1836). Actual parlament de Grècia.



font: Arxiu de l'Associació d'Atenencs (Σύλλογος Αθηναίων)

En aquesta fotografia de 1880 veiem els dos edificis alhora (antic palau reial a l'esquerra de la imatge).

(...)

Por mucho que nos alejemos, el Partenón se presenta a nuestros ojos como un punto, dentro del cual se mezclan las sombras y la luz. Si en cambio miramos el viejo palacio real de Atenas*, sentiremos con cuánta dureza y antipatía operan las masas y los vacíos de su fachada, es decir, su tosca antítesis de blanco y negro.

(...)

He utilizado muchas veces los términos *naturaleza* y *natural* refiriéndome al arte popular. Sin embargo, con esto no quiero decir que el arte del hombre evolucionado se aleje de la naturaleza. Por supuesto, en una visión superficial el arte del hombre sencillo parece estar más cerca de la naturaleza. Pero, en el fondo, la vida y el arte del hombre civilizado, en cuanto mantienen el camino correcto -como el de los antiguos- no solo encuentran siempre sus cimientos en la naturaleza, en las leyes de ésta, sino que continuamente se esfuerzan en conquistarla plenamente a través de la filosofía, de la ciencia, de la religión, del arte.

Natural es, por ejemplo, la columna dórica, no solo por la tipología que le dieron los antiguos, sino por el equilibrio de sus masas, por su modelado. Gracias a estos dos factores, tan natural es una cornisa dórica como la sencilla losa que coloca el campesino en su posición.

Por el mismo motivo, toda la arquitectura antigua es también natural. Sus creaciones parecen ser una prolongación de la naturaleza.

Esta naturalidad, que en el hombre sencillo se mantiene más que nada por el instinto, en el hombre civilizado requiere el empleo junto con el instinto de otras fuerzas y energías del alma y de la mente. Requiere por ejemplo pensamiento y reflexión, análisis, examen específico y crítica, ejercicio y no sé cuantas cosas más. Con todas las diferencias, el camino es el mismo, y el arte del hombre sencillo se encuentra al mismísimo inicio de este camino y se convierte en fundamento para lo posterior.

Uno de los más fascinantes fenómenos del mundo es cómo la forma exterior -palabra, sonido, línea, movimiento- es la misma: cómo en ella se encierra y se expresa el ritmo interior, el espíritu. No existe forma en el arte que no sea el producto, digamos, la consecuencia y la manifestación representativa de la totalidad del ser que la produjo. Por reducida que sea la obra que uno hace -sea un dibujo, un esbozo-, debe saber que no hay ni siquiera una única facultad de su mente y de su alma que no participe de esta acción, unas con mayor, otras con menor medida. Juicio, instinto, memoria, imaginación, sensibilidad, carácter, todo nuestro ser, espiritual y corporal, se refleja en aquello que uno hace. Nuestra obra tiene sus raíces en la totalidad de lo que hemos forjado. En nuestro ser. El hombre no encontraría ningún placer ni en apilar piedras y rascar el mármol, ni en alinear sonidos y palabras, si estos pequeños actos no encerraran dentro de sí al hombre en su totalidad, al mundo entero, a *dios*.

1* Versió de Pikionis del Salmo 104,9 de David, Antic Testament:
*Después, fijaste un límite para los mares
para que nunca más cubrieran la tierra.*

2* Paraules d'Heràclit. Plató, *Cràtilo*, 402a. Trad?

3* A. Rodin, *Les Cathédrales de France*. Librairie Armand Colin, Paris, 1921, pàg.180.

4* Pikionis molt sovint fa referència a aquests dos termes del poeta grec Dionisos Solomós (1798-1857), equiparant-los a "el alma llena de almas" del mateix autor i al què ell anomena la forma particular i la forma objectiva.

Quaranta anys més tard (conferència amb nom "Llegats de la tradició grega", 1963) segueix citant a Solomós: *Que el ritmo fundamental del poema sea, del principio al final, lo común y lo propio, enraizados e identificados con la lengua*, equiparant "lo común y lo propio" a "lo substancial" de Rodin: *Aprendí dónde reside la virtud de los grandes espíritus y de las grandes obras: en que mantuvieron lo substancial en su expresión* (a *Les Cathédrales de France*?).

5* *Odissea*, canto II, 389 (Trad: C. García Gual 2016: 76). Altres versions: *Y ocultóse ya el sol, y la sombra veló los caminos* (Trad: F. Gutiérrez 1996: pàg?), *I va pondre's el sol, i ombreja-ven tots els camins* (Trad: C. Riba 2016: 49).

6* *Odissea*, canto I, 184 (Trad: C. García Gual 2016: 52). Més endavant: *el vinoso mar* (canto II, 421) i *el vinoso ponto* (canto XIX, 172) (Trad: C. García Gual 2016: 77, 395). També: *el mar de color vino oscuro* (Trad: F. Gutiérrez 1996: pàg?) o *les ones vinoses* en la versió de Carles Riba (Trad: C. Riba 2016: 311).

7* *Πρώτα-πρώτα το Χάος έγινε και ύστερα η πλατύστηθη Γη*. Hesíodo, *Teogonía*, 117. Trad? Algunes versions també tradueixen així a Sòfocles, *Edipo en Colono*, 689: *los campos de esta tierra de ancho pecho* (Trad: Julio Pallí Bonet 1973: 307).

(...)

Es asombroso que ocurra así. Asombrosa cualidad del espíritu la de captar el significado por medio de la forma. Dos curvas matemáticas: el círculo y la elipse. ¿Pueden sus arcos coincidir? ¿Adaptarse el uno al otro? No, jamás. ¿Cuál es su secreto? Aquí lo tenemos: $x^2 + y^2 + Ax + By + C = 0$ es el de la primera, $x^2/a + y^2/b = 1$ es el de la segunda. Su secreto lo traducimos en una relación cuantitativa. Miremos la curva antigua, la bizantina, la popular, la egipcia, la gótica, la japonesa, la india, la persa. ¿Cuál es su secreto? Desconocido. Lo percibimos, lo sentimos, la traducimos. ¿Lo podemos explicar? Con significados metafísicos: fe, virtud, belleza, gracia... Lo abordamos con la filosofía, con la estética, con la crítica... ¿Lo logramos? ¿Lo llevamos a la práctica? Solo si nos es dado. Y en doscientos años. Y siempre y cuando uno lo anhele profundamente y sepa ejecutarlo. Y uno solo no puede, necesita la ayuda de quienes le rodean. ¿Lo comprendemos? No, nunca a la perfección. Es infinita esta cosa minúscula, es fuente de inagotables incógnitas... ¿Se aproximarán estas líneas? ¿Hasta una centésima de milímetro? Quizás. ¿Coincidirán alguna vez? Jamás, por los siglos de los siglos. *Les pusiste un límite, el cual no traspasarán**... El abismo de los pueblos las separa. Junto a las culturas nacen, ascienden, y también con ellas declinan, mueren y desaparecen. ¿Regresan, resucitan? Tanto como regresa un muerto. ¿Regresamos nosotros a ellas? Humanidad, *en el mismo río no nos bañamos dos veces**.

(...)

... porque cada cual siente su alma llena de muchas almas.

Solomós

...C'est de penser avec la tradition, avec la force acquise, avec tous les résultats thésaurisés de la pensée. Or l'esprit humain ne peut aller très loin qu'à cette condition: que la pensée de l'individu s'ajoute, avec patience et silence, à la pensée des générations.*

Rodin

Frente a una obra de arte antiguo, uno siente que su forma surgió de una verdadera relación idónea del artista con sus vecinos. No es, pues, la obra de *uno* sino de muchos. Y tiene en su interior algo tan fundamental que se convierte en conquista *común*, de todos. Es decir, tiene en otras palabras aquello que Solomós llama lo *común* y lo *propio**. Por este motivo, uno no ve la forma como particular, sino objetiva^a.

(...)

a Miremos la poesía antigua. Pensemos por ejemplo en el famoso verso de Homero: *Hundiose el sol y las calles se llenaban de sombras**. Uno siente que el poeta no le habla de una impresión personal suya, sino que las sensaciones que deja en nuestra alma la repetición diaria de este fenómeno, de la caída del sol y el oscurecimiento que lo sigue, encuentran en los versos del poeta su plena expresión. Lo mismo con *el mar de faz vinosa**, *Gea la de amplio pecho**, etc.

Por eso la naturaleza de las cosas quiso que las palabras nacieran no de la boca de dos o tres hombres, sino de la boca del pueblo: la filosofía escuchó este deseo de la naturaleza y lo anunció a los hombres.

Sométete primero a la lengua del pueblo y, si eres capaz, poséela.*

Solomós

1* Solomós, *Diálogo*, 1824. Trad?

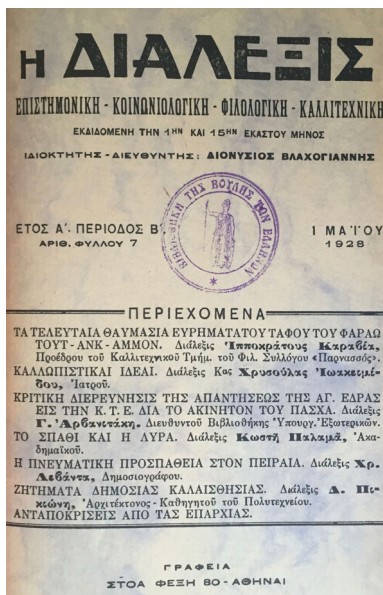
Las conclusiones de la razón siempre nos conducen allí donde nos lleva también el instinto. ¿Tendrá éste el poder de hacer, a su manera, lo mismo que una mente ejercitada? Es decir, ¿primero concebir y después sentir? Si no es así, ¿cómo se encuentran los dos caminos? El arte sencillo tiene todo aquello que es tan sólo privilegio de las obras de los grandes maestros: *un alma llena de almas**.

2* Solomós, citat a la pàgina anterior.

La naturaleza obligó al hombre sencillo a encontrar lo fundamental, lo indispensable en su vida natural y espiritual. Por esto también su arte, la expresión de éstos, es verdadero. Lo necesario, lo indispensable, se siente en cada piedra de la arquitectura popular. El arco de la puerta y de la ventana, el arco bajo la escalera, la galería, el patio, el pozo, tienen esa poesía que solo de la verdad emana. Son instantes que en nuestra alma toman el significado de símbolos de la vida. Solamente la forma que es objetiva tiene tal poder.

El pueblo que confía sus palabras al escritor nos entrega también estas formas, como si fueran otras palabras de nuestra lengua plástica. Ojalá entendiéramos la importancia de tal obsequio. En cambio, sin reflexionar seguimos lo ajeno, y así nos quedamos siempre detrás de él. Lo nuevo nos atrae, porque la mentira rápido envejece. Solo lo cierto no marchita, porque encierra en sí el pasado y el futuro. Realmente, pusimos el mezquino reino del individuo por encima de aquello que el hombre tiene de eterno. Y con estos actos, no conseguimos sino alejar de nosotros el tiempo que nos traería aquello que la arquitectura, quizás más que ningún otro arte, puede dar: *La poesía en nuestra vida cotidiana**.

3* Cita?



Portada de *I Diallexis*, 1 de maig de 1928

1* El terme utilitzat en el títol i en alguns moments de la conferència és proper a “bon gust”, mentres que en altres tria “estètica”. S’ha optat per traduir-ho en tots els casos com a “estètica”, ja que sembla utilitzar les dues paraules com a sinònims.

2* *Η Διάλεξις (La Ponència)*. Revista quinzenal de ciència, societat, filologia i art.

3* No es tracta del dictador (1936-1941) Ioannis Metaxás (1871-1941), sinó de l’arquitecte Anastasios Metaxás (1862-1937).

4* Aquest estudi no s’ha localitzat, però sí referències a un estudi de Pikionis amb el mateix tema, fet per encàrrec del mateix departament i amb data de 1940.

5* Després de quatre segles sota domini otomà, El 1830 Grècia és declarada estat independent. Ja des de 1824 havien començat a crear-se institucions que es reapropien del patrimoni arqueològic del país (Travlós 2005: 230). Pikionis no vol dir que abans existís un manteniment adequat d’aquest patrimoni, sinó simplement denuncia que estant en mans de grecs no s’hagi fet res.

6* Pikionis o el tipògraf s’obliden de tancar la cita. El més probable és que acabi aquí o en la frase anterior.

Cuestiones de estética* pública

Ζητήματα δημόσιας καλαισθησίας

1928

Conferència pronunciada el 20 de març de 1928 a la *Cambra Tècnica de Grècia*, sent professor de la Universitat Politècnica Nacional d’Atenes. El text es va publicar a la revista *I Diallexis**, núm. 7, 1er any, 2on període, l’1 de maig de 1928. No es va tornar a publicar mai més.

No se n’ha localitzat cap traducció.

Señores,

Los motivos por los cuales estamos aquí reunidos han sido previamente desarrollados por el presidente Sr. Metaxás*.

Un informe sobre estas cuestiones, que nos ocuparán a lo largo de la discusión, se hace necesario. Pensé que puede ocupar este lugar un estudio que realicé hace tiempo por encargo del Departamento de Arquitectura de la Cámara Técnica sobre el asunto del embellecimiento del Licabeto*, que tanto ruido produjo entonces.

Este estudio no ha perdido su vigencia, gracias al feliz desenlace que el Ministerio dio a este asunto. Y es así porque el del Licabeto es solo un caso de un conjunto de cuestiones que conciernen a nuestra estética pública, cuestiones que dicho estudio intentó examinar en toda su profundidad y extensión, y que permanecen absolutamente sin resolver.

Escribía entonces:

”El gran alboroto, en el que participan en igualdad de derechos autoridades competentes y no competentes en estas cuestiones, no pone de manifiesto sino el desgobierno, la falta de todo cuidado y de orden que reina tras cien años de libre albedrío* en las cuestiones estéticas de nuestra tierra. Bien se trate de la inconsciente facilidad con la que monumentos y lugares relevantes por la plasticidad de su forma o por su importancia histórica se rinden a la destrucción y a la desaparición, bien se trate de la ruina moral que, digamos, por extensión, naturaleza, monumentos y lugares de nuestro arte clásico, medieval y popular sufren por la falsedad de la Arquitectura del presente, o bien se trate de la libertad sin límites que caracteriza la estética de esta última, el problema en el fondo es el mismo*.

¿Tenemos sensibilidad plástica? ¿Somos conscientes de la importancia de la forma en nuestra cultura? ¿Hemos hecho algo, hasta ahora, para defenderla de la falsedad?

Cuando hace más de un año el periódico *Politeía* inició un sondeo entre los intelectuales de la prensa sobre el asunto del embellecimiento del Licabeto, se demostró que no faltan en el país personas con sensibilidad hacia la belleza de la forma de la naturaleza y del arte, y que respeten la importancia -histórica u otras- que lugares y objetos toman de nuestra vida interior.

Lamento ver que la opinión de los arquitectos -es decir, de los que tienen el mayor derecho y la mayor obligación de expresar su opinión sobre estas cuestiones- no está representada en dicho sondeo. Quizás debemos atribuirlo al hecho de que pocos tenemos verdadera consciencia de la gran importancia de estas cuestiones estéticas, y que nuestra conocida pasividad nos hace retroceder fácilmente ante las dificultades. Los sondeos sí presentan en cambio los pareceres de personas dedicadas a la técnica de su arte, para las cuales son naturales estas dificultades.

Sea como sea, a partir del sondeo de *Politeía*, relevantes ciudadanos eruditos y periodistas se pronunciaron para apoyar estos temas. Sin embargo, ni un solo arquitecto.

Debe decirse en honor al señor Orlando que es el único que apareció entonces, en ocasión de la remodelación del Palacio Viejo*, para hablar públicamente en defensa del edificio.

¿No será de nuevo la negligencia que muestran algunos arquitectos en expresar su opinión el motivo por el cual un sondeo que publicará el periódico *Eleftheron Vima* no ve aún la luz? Y, sin embargo, es innegable que todo debate público sobre estos asuntos los puede promover en la consciencia colectiva.

Hay que destacar la importancia de un valioso artículo publicado por el señor Zacharías Papantoniou* (*Eleftheron Vima* de febrero) en el cual sostiene la necesidad de supeditar las cuestiones estéticas de nuestra tierra a una autoridad de Estética Pública*, cuyas decisiones tengan validez absoluta.

Las opiniones y los argumentos de los detractores nos son conocidos tanto por las publicaciones varias que vieron la luz como por las discusiones que se alzaron en los círculos artísticos y científicos, incluso en los menos competentes. No existía percepción más errónea -y, por eso, más peligrosa- que la que residía en el fondo de su pensamiento: que toda sensibilidad plástica no era sino ocupación de idealistas románticos y obstáculo al auténtico espíritu del progreso. Y esto no era sino la máscara del espíritu del lucro que no toleraba restricciones y que consideraba sus arbitrariedades como necesidades categóricas del presente. Además, ¿no se debería impedir que una época deje la huella de su arte en un monumento que la vaya a representar ante sus descendientes! Para tales espíritus la consciencia de nuestra incapacidad constituía un testimonio humillante; la sumisión a las conclusiones de una sensibilidad más sutil se entendía como servilismo. Para ellos la exhibición de su ignorancia era su fuerza.

1* Antic palau del rei Otó (1836), n'ha parlat a "Nuestro arte popular y nosotros" (veure pàg.6).

2* Ζαχαρίας Παπαντωνίου, escriptor i director de la Pinacoteca Nacional de Grècia entre 1918 i 1940.

3* Sembla que més endavant Pikionis va veure realitzat el seu disseny. L'any 1946 és ell mateix membre de la *Comissió d'Estètica de la Secretaria General de Turisme de Grècia*.

Todo esto no muestra sino la absoluta ausencia de verdadera consciencia artística en nuestro país.

De otro modo, habría más respeto.

Debemos analizar cuál es el fondo de este asunto y, más adelante, estudiarlo en toda su envergadura.

La forma es lo más interno, es la revelación, la expresión del ser íntimo, de la idea.

La forma de un lugar es la revelación de su más profunda esencia.

Un lugar da su idea, su forma, a las expresiones de la cultura, del arte, de la religión que en él aparecen.

Las formas más abstractas que salieron de la mente del hombre se inspiran en la naturaleza.

De la naturaleza, como de una fuente inagotable, bombea el hombre. En la naturaleza descubrirá toda nueva forma de sí mismo.

Por eso el culto y respeto a la naturaleza siempre fue un sentimiento verdadero y grande y no es, como muchos dijeron en ocasión del asunto del Licabeto, debilidad estética o romanticismo. Prueba de ello es que las más grandes civilizaciones tenían vivísimo este sentimiento. Basta con recordar lo que menciona Platón en las *Leyes y Epinomis*^{1*} acerca de los antiguos egipcios. La importancia que daban los sacerdotes egipcios a la forma era tal, que los artistas encargados de crear para el pueblo egipcio las formas de su arte vivían en un lugar determinado. Y aquellas formas que eran consideradas dignas de pertenecer al pueblo egipcio, se asignaban a los templos. A excepción de estas formas, los egipcios no podían no sólo ver sino ni siquiera pensar en otras. Limitación que a primera vista nos parece servil o como mínimo impropia al espíritu de Grecia, donde el dios invisible del sentimiento popular era el protector del *ritmo*^{2*} nacional. Y sin embargo si miráramos más hondo veríamos que también en el caso de los egipcios esta limitación no era sino una libre necesidad de su propio sentimiento artístico. También en nuestra época, en pueblos que pasan por ser los más lógicos, prácticos y avanzados -a ojos incluso de aquellos que tienden a considerar estas ocupaciones estéticas como obra de románticos ociosos-, la defensa de la forma del suelo patrio y del carácter de su arquitectura ha sido elevada a religión.

En Alemania la estética de la forma es confiada al lúcido cuidado de diversas sociedades privadas cuya opinión goza de absoluto prestigio. El más leve problema estético, incluso para el más pequeño de los pueblos, es examinado con máxima atención. Basta con mencionar un ejemplo: a demanda de las sociedades de "Amigos del Suelo Patrio", las obras ocasionadas por el paso de los trenes en Baviera se hicieron de modo que no dañaran el paisaje. Para que así fuera, el coste fue mil veces mayor.

1* Plató, *Les Lleis*, llibre II, 656d-657a. *Epinomis* és un complement de *Les Lleis*, un petit diàleg que algunes edicions van afegir com a conclusió.

2* La traducció directa seria *estilo*. Però com que aquest terme en castellà no implica vida interior o moviment, s'ha mantingut la paraula original. *Πυθμός* és un terme més ampli en grec, i també inclou accepcions que no impliquen moviment: *El caràcter particular, la "manera de l'art" d'un corrent artístic o La simetria de les parts d'un conjunt* (Babiniotis 1998: 1.575), "ritme" dòric, etc.

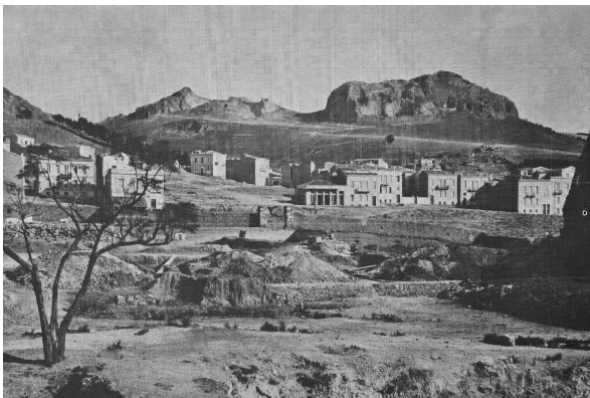


El Licabet l'any 1837, encara amb el seu perfil original i amb el turó de darrera, que desapareixerà poc després (I. Travlós i G. Manousakis 1967 (ed): 95)

1* Qui? A “Conferencia sin título sobre el paisaje” (1958) (veure pàg. 49), afegeix que era francès i desenvolupa una mica més la imatge original del Licabet.

La primera notícia que trobem de l'existència de pedreres al turó del Licabet és el 1835, immediatament després que Atenes es proclamés capital de Grècia i comenci la construcció de la nova ciutat. Malgrat prohibicions (1835, 1836, 1842), l'extracció de pedra continua. El 1861 una nova llei autoritza l'activitat i l'extracció s'intensifica, sent el 1880 frenètica. L'Estat ignora les denúncies d'arqueòlegs (Κοντόπουλος, 1887) i d'enginyers. El 1900 es tornen a prohibir les pedreres, entre altres, al Licabet i s'hi planten pins i xiprers.

Així i tot, sembla que l'extracció de pedra al Licabet no s'atura definitivament fins al 1960. El mateix procés viu la resta de turons d'Atenes, sense salvar-se ni l'Acropolis ni l'Areòpag (Biris 2005: 70, 191, 272).



El Licabet ja retallat, fotografia de 1869, durant la construcció del Museu Arqueològic Nacional (fotografia: Wikipedia)

2* La cara que en aquell moment mirava cap a la ciutat, després aquesta el rodeja completament.

¿En qué nos pueden ser útiles las medidas restrictivas que podríamos tomar para nuestra estética pública?

No pueden sino salvaguardar la forma y el carácter de nuestra naturaleza y de nuestros monumentos, el *ritmo* autóctono, en la medida en que pueden limitar las faltas de armonía de los ignorantes.

Y esto es por ahora suficiente, importante y necesario.

Lo demás, es decir, el desarrollo en nuestro interior del verdadero sentimiento del ritmo, es obra que escapa a los límites de estas medidas y que se apoya en otros requisitos.

No existe mayor destrucción que aquella que es irreparable. Y no conozco otra más irreparable, más brutal, que la que ha sufrido el paisaje del Ática y en especial el entorno de Atenas como consecuencia de las canteras.

Un lugar que es cuna del *ritmo*, un lugar donde el más ínfimo detalle tiene inmenso significado plástico, ha sufrido durante siglos, y sigue sufriendo aún, una destrucción sin precedentes que va camino a hacer desaparecer el carácter singular de este lugar.

¿Decir que esta destrucción la impuso una ineludible necesidad del presente? No. Es tanto más triste cuanto que pudimos evitarla. Permanecerá como un eterno monumento a nuestra barbarie.

Las canteras destruyeron para siempre el carácter de la colina del Licabeto. La colina, según relata un viajero de la Grecia otomana*, parecía a ojos de quien contemplaba Atenas desde Dafní, como un terrible dragón avanzando hacia la Acrópolis. Y enlazaba ésta, con su inquebrantable línea plástica, con las alturas de las Torukovounia.

Ahora las figuras afiladas y recortadas que se conservan detrás de la roca principal le dan a su deteriorada apariencia una nota de paisaje del norte.

No escapó de la destrucción su cara sudoriental*. Tampoco la falda sureste de la histórica colina del Filopapo o de las Musas.

Destrucción tanto más terrible cuanto que desde allí, con la misma mirada, uno abraza también la Acrópolis.

Acaso ahora los letreros (Sombreros Arianoutsou y máquinas de coser Singer) que contaminan el tan pintoresco barranco de su lado meridional -al cual tampoco puedes mirar sin ver a la vez el Partenón- ¿no son señales distintivas de nuestra estética pública? Y sin embargo tenemos autoridades municipales, departamento de Letras y Artes, y Academia.

1* Σφαγεία (ο Παλαιά Σφαγεία): Escorxadors (o Vells Escorxadors). Antic barri d'Atenes als peus del Filopap, entre els actuals barris de Petralona i Koukaki.

2* En direcció nord-est, des d'on veuria les Tourkovounia i potser també el Pendèlic, al fons.

3* En direcció est, cap a l'Himet.

4* *Ιερά Οδός*, camí que unia Atenes amb Eleusis i la plana de Thriasio. Sortia d'Atenes per la Porta Sagrada (Kerameikós), la més important de la ciutat, i recorria 22km fins al temple de Demeter a Eleusis. Una vegada l'any, durant els Grans Misteris (misteris d'Eleusis, veure pàg.39), a finals d'estiu, un sèquit de culte recorria aquest camí d'Eleusis a Atenes (creuant l'àgora fins l'Eleusinion, als peus de l'Acropolis) i tornava a Eleusis el dia següent.

5* Avui turó del *Προφήτη Ηλία*, a *Χαϊδάρι*.

6* El terme que utilitza és *monument* i no *obra*, però aquest segon abarca al sentit més ampli al què es refereix Pikionis.

7* Probablement es refereix a aquestes paraules de Le Corbusier, que Pikionis cita el 1935 i el 1937 (veure pàg. 31):
Le désordre apparent du plan ne peut tromper que le profane. L'équilibre n'est pas mesquin. Il est déterminé par le paysage fameux qui s'étend du Pirée au Mont Pentélique. Le plan est conçu pour une vision lointaine: les axes suivent la vallée et les fausses équerres sont des habiletés du grand metteur en scène. L'Acropole sur son rocher et ses murs de soutènement est vue de loin, d'un bloc. Ses édifices se masent dans l'incidence de leurs plans multiples (Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923. pàg.39).

Las canteras destruyeron las faldas occidentales del Pnyx, las colinas de Sikeliá y las de Sfageia*.

Hoy si uno pasea en paralelo a la calle Patission desde Kypseli hacia la Omorfoklisiá*, no verá ladera o cumbre que haya salido ilesa.

A la derecha del camino que lleva hacia Kaisarianí*, una cantera apareció hace poco en un punto donde destruye todo el paisaje. Sin embargo, la extracción de piedra bien podría limitarse a la colinas que son invisibles desde el camino.

También es reciente la cantera que abrieron, al reparar la Vía Sagrada*, a la izquierda del camino, frente a la colina de Agía Mavra*.

Más allá de Dafní, en el punto exacto desde donde se divisa el golfo de Salamina, las canteras devoran las tan plásticas rocas a la derecha del camino, y con ellas un paisaje clásico.

Este derecho ilimitado de las canteras arrasa la histórica y maravillosa península del Pireo donde, según dicen los arqueólogos, los antiguos extraían piedra de manera tal que dejaba intacta la forma del paisaje.

Dudo de si es por razones estéticas que las antiguas canteras del Pendélico están situadas en un punto oculto. Solo sé que la actual arbitraria extracción de piedra rápidamente destruirá la más noble de nuestras montañas.

¿Hasta qué punto llegará esta destrucción? ¿Y hasta cuándo seguirá siendo arbitraria e ilimitada? ¿Quién la detendrá!
¿De dónde saldrán el interés activo, la autoridad y la fuerza que defienda el paisaje griego de esta herida?

Si nuestro deber es defender los restos arqueológicos de la destrucción, deber de igual importancia es la defensa de su entorno natural, de su atmósfera.

Una obra* de arte que no es sino una interpretación, a través de formas abstractas, de estos principios y leyes de la naturaleza, constituye precisamente por eso en parte de la arquitectura del universo.

No debemos destruir esta armonía entre obra de arte y naturaleza con obras que, por no haber sido concebidas bajo los principios de esta naturaleza, resulten ajenas a ella.

El eje de la Acrópolis, dice el contemporáneo Le Corbusier*, es el eje del paisaje desde el Pendélico hasta el mar. Así ve el verdadero arquitecto. El ignorante ve solamente la Acrópolis, es decir, no la ve en absoluto.

En este eje no debemos colocar cosas que no estén en armonía con la Acrópolis. Este eje crea grandes exigencias. Un obra erigida sobre el Licabeto debería ser no solo “de alto arte” sino también símbolo de un alto ideal. Corrió el peligro de ser de falso arte, y hotel o discoteca.

1* *On a dressé sur l'Acropole des temples que sont d'une seule pensée et qui ont ramassé autour d'eux le paysage désolé et l'ont assujetti à la composition. Alors, de tous les bords de l'horizon, la pensée est unique. C'est pour cela qu'il n'existe pas d'autres oeuvres de l'architecture qui aient cette grandeur. On peut parler "dorique" lorsque l'homme, par la hauteur de ses vues et par le sacrifice complet de l'accident, a atteint la région supérieure de l'esprit: l'austérité* (Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923. pàg.166).

2* ΣΠΑ (ferrocarrils Atenes-Pireu). Primera línia de metro d'Atenes, entre Thisíio i el Pireu, inaugurada l'any 1869.

3* Pikionis els anomena "immortals".

4* Amb els precedents de protestes d'enginyers (Κορδέλλα, 1878) i d'arqueòlegs (Κοντόπουλος, 1887) per la devastació de turons i boscos, i amb la influència de l'Associació d'Amics del Bosc, fundada el 1899, el 1900 el govern posa en marxa un pla per replantar boscos dins i fora d'Atenes i prohibeix una vegada més les pedreres dins la ciutat (Birís 2005: 272).

'La Acrópolis -dice también el mismo- ordena todo el "paisaje del Ática"*. Por supuesto, la naturaleza escucha hasta los confines del llano del Ática los dictados del Arte y obedece.

Nosotros, los hijos célebres, fuimos los únicos sordos, aquí, tan cerca de ella.

Ve a dar un paseo alrededor de la Acrópolis. Cuando veas qué tipo de construcciones contaminan sus alrededores, sentirás hasta dónde llega el sentido plástico de nuestro pueblo. Desde este punto de vista, este lugar es particularmente ilustrativo de lo que es nuestro criterio.

Hasta los primeros años de 1900, la colina de Pnyx y sus laderas occidentales, la colina del Asteroskopeío y toda la extensión entre Thisíio y la línea ferroviaria de SPA* permanecían libres de edificación. Podríamos habernos preocupado en aquel momento de expropiar y mantener el lugar tal y como era. Por lo menos se conservaría ahí el carácter y la atmósfera de las obras de la Antigüedad.

¡Qué descorazonador el espectáculo de la Acrópolis desde estos lugares ahora! Por una parte la Acrópolis, Arios Pagos, Pnyx, y por otra la estética de los constructores. Casas de estilo renacentista en primer plano. Una voluminosa iglesia en la tan liviana colina de las Ninfas, y tantas otras cosas.

La raíz de la catástrofe es una: la ignorancia. Sus formas son de muchos tipos. Hay una que tuvo buena intención, a destacar porque nos enseña cómo la buena intención no basta. Se necesita, ante todo, Conocimiento:

Se trata del embellecimiento de estos lugares mediante la plantación de árboles.

Para este paisaje, el traje adecuado es su austera desnudez. Sus hermanos, algunos olivos silvestres.

Los agaves*, no sé cómo, aunque son intrusos, armonizan con este paisaje.

Lo querían más exuberante. Plantaron árboles por todas partes*, sobre el suelo primitivo, sobre los terraplenes producidos por las excavaciones arqueológicas y por el tiempo. Bosque de pinos alrededor de la Acrópolis y del Pnyx, cipreses bajo el Filopapos. El paisaje perdió su carácter austero. En breve la Acrópolis no será visible desde las calles que la rodean. Tampoco el mar desde el Pnyx. Alrededor del teatro de Dionisos e incluso sobre las rocas de la Acrópolis, ¡qué artificios ornamentales impropios tanto para la naturaleza como para las ruinas! Delante del Partenón, en otros tiempos, ¡llegaron a plantar algunas palmeras!

No hubo mayor infortunio para las Antigüedades de Atenas que el plan original de la ciudad, el elaborado bajo los Bávaros y nuestro Kleanthis*, no se aplicara. Conservaba la totalidad de la ciudad antigua liberándola de nuevas edificaciones.

1* Es refereix al pla d'Atenes realitzat pel bàvar Schaubert i el grec Kleanthis i aprovat el 1833, el mateix any que Atenes és declarada capital de l'Estat. Les modificacions d'aquest pla van començar el mateix moment de la seva aprovació. Es va substituir l'any següent pel pla de Klenze (1834), que introduïa canvis importants, també modificat poc temps després.

2* Zona de l'Àtica ara integrada dins la ciutat d'Atenes (*Edipo en Colono*).

3* Zona a l'oest d'Atenes que agafa el seu nom del monastir bizantí del segle XI.

4* *Κίμων*, Cimó d'Atenes, militar i polític d'Atenes del segle V, després dels perses.

5* *Λάκκαν του Βάβουλα*, zona del Pireu, als peus nord-est del turó de Kastela (Biris 2006: 60).

6* Obra urbanística, monument urbanístic.

7* L'estret d'Euripo (*πορθμός του Ευρίπου*) és un estret marí del mar Egeu que separa l'illa d'Eubea i la Grècia continental. La ciutat de Calcis (*Χαλκίδα*) es situa exactament en aquest punt de l'illa, i té dos ponts que la uneixen amb el continent.

8* En aquest cas també utilitza el terme proper al "bon gust". Per aquest motiu s'ha optat per traduir-ho sempre per "estètica".

No hablaré aquí de las otras consecuencias que este hecho tuvo sobre la ciudad nueva.

Las excavaciones de la Escuela Americana, aunque no descubran antigüedades relevantes, contribuirán a revelarnos el suelo de la ciudad antigua y a restituir la atmósfera de las ruinas.

Y los dos ríos sagrados, el Ilisos y el Cefiso, ¡quién defenderá su lecho de la desaparición! ¡Kolonós*! Y luego las afueras, Dafní*, Kaisarianí y otros tantos.

Dafní empieza a perder su entorno humilde y tranquilo, tan apropiado para este monumento medieval. Ahora se instalan bares y discotecas donde antes no había más que sencillas posadas populares que no solo no dañaban el lugar sino que contribuían a darle también una circulación de vida local no carente de carácter.

Y sin embargo, en circunstancias análogas a ésta, ¿no sería posible decretar algunas ordenanzas? ¿Determinar por ejemplo un radio alrededor de los monumentos, dentro del cual la nueva edificación bien se prohíba, bien tenga que adaptarse a ciertas disposiciones estéticas? ¿No sería posible en el caso de Dafní decretar que las nuevas instalaciones sean provisionales, de madera por ejemplo, y a cierta distancia del monumento, entre los árboles del pinar?

En Eleusis, ¿no era nuestro deber preservar un entorno más adecuado para los restos arqueológicos, dada su importancia artística e histórica? Pero el Servicio Arqueológico de nuestro país tiende a considerar los monumentos per se, e intenta conservarlos con indiferencia de lo que pase a su alrededor. Aunque, ¿acaso siempre los conservó? ¿Cómo se destruyeron las murallas de Cimón* en el Pireo? ¿Qué garantía tenemos de que no desaparezca lo que de ellas queda a día de hoy? El Servicio Arqueológico dejó que se terraplenara, en la llamada *Lákan tou Báboula** del Pireo, un sector entero de la antigua ciudad -que, junto con Priene, fueron las primeras ciudades trazadas sobre planes definidos-, perdiéndose así un suelo lleno de dinamismo y, con él, un valioso monumento arquitectónico*. La puerta del castillo veneciano de Calcis fue destruida durante la construcción del puente de hierro del Euripo*, cuando hubiera facilísimo desmontarlo piedra a piedra y levantarlo de nuevo en otro punto de la ciudad, con el fin de no privarla sin motivo de un ornamento artístico y, a la vez, de una página de su historia.

Si además lamentamos la destrucción de las murallas de Calcis, de Quíos y de Mitilene, no es solo por la pérdida de plásticas formas de vida del pasado, que sabemos que la estética* actual es incapaz de sustituir con nuevas formas propias, sino también porque sabemos que esta pérdida no era imposición irremediable de las necesidades del presente. Provenía casi siempre de una doble ignorancia: de percepciones erróneas de estas necesidades y del desconocimiento del significado artístico e histórico de estas formas.

En otras palabras, en los casos que hemos mencionado, el Pireo, Calcis, Quíos y Mitilene, no solo se perdió un fragmento de su historia y un monumento artístico que su pasado les había dejado en herencia, sino también algo útil

y provechoso para la vida presente de estos lugares. Un verdadero arquitecto, ¿en qué maravillosos paseos podría convertir estas murallas!

Hay también otra cosa que deberíamos salvaguardar. Nuestra arquitectura popular.

Es un punto alentador dentro de una situación en la que el verdadero deseo del arte ha sido asfixiado por el provecho profesional, el hecho que últimamente en nuestro país ha empezado a nacer un sentido interés por el estudio de nuestro arte popular. Se realizan esfuerzos para que conozcamos con exposiciones y estudios nuestro pasado inmediato. No me interrogo sobre el fondo de estos esfuerzos. No hay duda de que el trabajo que se realiza constituye el camino que tarde o temprano nos llevará a este fondo. Con esta esperanza saludamos aquí el comienzo de un hermoso esfuerzo, en el cual vemos con emoción cómo también toman parte, y no secundaria, mujeres.

El estado debe respaldar este esfuerzo. Ya es hora de que se cumpla también en el arte popular aquello que ya se cumple, por inspiración del gran Nikólaos Politis*, en el estudio de las otras manifestaciones artísticas del pueblo griego: en la poesía, las tradiciones y las costumbres.

El material es infinito. Los esfuerzos individuales no bastan. Por otra parte, las obras del arte popular día a día desaparecen. Las oportunidades no esperan.

Pienso que es innecesario decir cuál es la importancia, desde cualquier punto de vista, de recoger y publicar este material.

En las formas del arte popular veremos la verdad absoluta: la verdad que subyace en todo verdadero arte. Conoceremos mejor nuestro propio mundo interior. Nos revelará la coherencia del espíritu griego desde la Antigüedad hasta el día de hoy.

Cuando conozcamos realmente nuestro arte popular y lo apreciamos, encontraremos en nuestro interior la voluntad de protegerlo de las ofensas de la mentira. Será esta misma voluntad quien hallará la manera de hacerlo.

Es imprescindible y urgente en los lugares donde esta arquitectura se conserva aún, en Pilio y en Arta, en las islas, en toda Grecia, que decretemos aquellas restricciones que consideremos necesarias para la salvaguarda del carácter local.

Por ejemplo, el proyecto de un hotel en Pilio o en una isla, del Ayuntamiento, de la escuela o de una sucursal bancaria, se debe componer con el *ritmo* del lugar en el que se construirá.

Leyes que establezcan que en toda Grecia, por ejemplo, se prohíbe la imitación de estilos extranjeros, se excluyen los tejados inclinados característicos de otros climas, etc. son, pienso, posibles y necesarias.

* Nikólaos Politis (1852-1921), filòleg, autor de la *Mitologia neohel·lènica* (1871 i 1874). Politis estudia què perviu de les creences de la Grècia clàssica en les tradicions populars, buscant elements de continuïtat cultural entre passat i present.

A la dècada de 1830, l'hitoriador austríac J.P.Fallmerayer havia posat en dubte la noció que els grecs de l'època moderna siguin els descendents directes dels grecs antics. Aquesta tesi va causar gran consternació a una Grècia que, a la recerca d'una identitat, havia trobat una font d'inspiració en el seu passat clàssic. L'obra de Politis és una resposta a aquesta tesi, buscant una continuïtat cultural i no biològica (Clogg 2016: 12).

L'interès de Pikionis no és buscar en l'art popular elements que demostrin aquesta continuïtat cultural, sinó el de fer-ne un estudi sistemàtic, equivalent al de Politis.

Sé que las restricciones, las medidas negativas, no alumbran jamás la verdadera virtud ni la creatividad.

Sé también que la imitación del arte popular no basta para alumbrar la verdad.

Es innegable que una obra concebida de acuerdo con las propias leyes plásticas de las figuras y de la luz, en coherencia con las necesidades y el material “dispuesto” no solamente en nuestro entorno “físico” sino también en el “psíquico”, es una obra griega.

Es una nueva forma griega la continuación apropiada de la tradición y la no imitación de formas obsoletas.

Pero hasta que no seamos capaces de tales obras, admitamos las restricciones que pongan freno a los atropellos de la ignorancia. En especial en aquellos lugares en los que la tradición popular se ve amenazada, la necesidad de estas restricciones resulta más imperativa.

Desde los tiempos de nuestra liberación, ¿cuál ha sido la evolución de nuestra arquitectura? ¿Cuáles nuestros adelantos?

Una generación siguió, bajo la influencia de la arquitectura europea de nuestra época, el camino pseudoclásico. Sabemos adónde este camino nos puede conducir. Sabemos qué nos puede dar.

Sin embargo nos dejó obras decentes. Pensadas en la forma (la Universidad Politécnica de Kaftantzoglou*, el Palacio de la embajada de Inglaterra de Kleanthous y otros, para hablar solo de los nuestros). Un aticismo* como en la lengua. Tendencia engañosa desde su base. Aunque respetable, por la inocencia de sus intenciones y por la seriedad y la honestidad artísticas.

Después, lo clásico fue seguido de lo medieval. El resultado fue el mismo. La base es errónea. E infinitamente peor. Era natural. La incipiente industrialización y la creciente competencia profesional son cosas inconjugables con la ciencia y el arte.

¿La modernidad? Introducción de formas extranjeras. ¡A seguir la moda! ¡Luís XV y Luís XVI en Plaka! Estilo alemán en todas nuestras calles.

El último grito, ¡las tendencias del salón de las artes decorativas de París en Atenas y en nuestra época!

En la ciudad la comparación se da entre nuestras propias obras. En la naturaleza el criterio es ella misma, con su línea, con su cielo. Aquí la comparación es infalible. El juez, imparcial. La pena, la condena. El paisaje griego es ignorado por los griegos. Y en cambio, hasta el último arquitecto, pintor o escritor extranjero tiene, sin falta, una idea de nuestro paisaje. La tenían Klenze y los pintores románticos de su época. También los arquitectos franceses muestran,



La Universitat Politècnica, construïda de 1862 a 1876. Fotografia de M. Βερνάρδου
(I. Travlós i G. Manousakis 1967 (ed): 83)

1* Λύσανδρος Καυταντζόγλου (1811-1885), arquitecte també de l'Arsákeio, del qual parlarà el 1948.

2* Aticisme: Imitació de la llengua i del to dels escriptors de l'Àtica de l'antiguitat clàssica per part d'escriptors posteriors (Babiniotis 1998: 317).

1* Nova referència a la idea del "comú" i del "propi" de Solomós (veure pàg.7).

cuando hacen reconstrucciones de monumentos de la Antigüedad, cómo esta emoción no les falta. Mirad. Nicaud (reconstrucción de la Acrópolis), Hullot (Siracusa), Daumet (Priene) y otros; con indiferencia de si este sentimiento que guió a estos artistas toma puntualmente un aire romántico. Pero incluso este romanticismo vale más que nuestra absoluta falta de sensibilidad. Falero, Glyfada, Psykhikó, Kastrí, Ekali, en las montañas y en todas nuestras playas no encontrarás una sola línea que complete el paisaje. Este esfuerzo es algo desconocido. El "último análisis de la obra" que emprendió el gran Rodin sobre la escultura (Balzac) ¡para unirla con la atmósfera de su alrededor, con su fondo! Ni siquiera este intento de colocar la obra en su mundo natural. Tampoco el otro intento de colocarla en el mundo "exterior" del hombre griego, quizás porque este mundo ya no existe. Formas individuales, que responden a gustos arbitrarios de los individuos. En ningún lugar la forma general que abraza a todos los demás individuos. ¡El alma llena de "almas" de Solomós*! Un poco más aún y, así como aquél lamentaba que no quedaba "voz humana que hiciera en nuestra lengua un juramento", ¡también nosotros lamentaremos que no haya "línea" alguna en la que ver, dentro de ella, nuestro ser!

Si la planta es, digamos, el elemento más característico del edificio, de la misma manera el plan urbanístico de una ciudad, de un pueblo o de una barriada impera absolutamente sobre la arquitectura que se creará a partir de éste. Las líneas del plan urbanístico son las líneas compositivas más generales de esta arquitectura.

La composición de este plan básico debe ser es objeto del más concienzudo análisis científico de los datos del problema, junto con un profundo sentido plástico y conocimiento (empírico del terreno, etc).

Y esta gran labor se estima en nuestro país -no solo sin que ninguno de nosotros se queje, no solo sin que ninguna ley lo impida, sino muy al contrario bajo el consentimiento formal del servicio oficial-, legal y legítimamente digna de ser confiada a manos de topógrafos, ingenieros y oficiales ignorantes. No es raro en nuestra tierra encargar a la vez el levantamiento topográfico de una ciudad y la redacción de su plan urbanístico por adjudicación a la baja (!) a topógrafos ignorantes. Las notificaciones que ayuntamientos y comunidades publican en los periódicos demuestran a diario esta confusión oficial entre dos trabajos extremamente dispares.

El pasado, el presente y el futuro de los pueblos y de las ciudades se encuentran así a la deriva, a merced de los caprichos de la ignorancia.

2* Nosaltres diríem *técnicos*.

El pasado, sus pintoresquismos, sus particularidades históricas y artísticas, a ojos de estos científicos* no merecen ninga consideración. Sería demasiado.

Presente y futuro son condenados a la uniformidad de una estúpida y tediosa cuadratura del todo, contra toda ley de vida, de ciencia, de arte, etc. Y quedan condenados por muchas generaciones, eternamente.

Egina, Salamina, los pueblos del Ática, para hablar solamente de lo que conozco, corren peligro inminente de destrucción.

Cierto es que muchos asentamientos fueron trazados por arquitectos o por los servicios de empresas constructoras.

Pero, ¿acaso ahí se vislumbran principios científicos o estéticos? ¿O solamente imitación y destreza irreflexiva?

Ni de un solo plan urbanístico, ni de una sola plaza o parque o jardín hemos conformado una concepción griega. Sin oponer ninguna resistencia interna aceptamos dentro nuestro imágenes ya preparadas, que la cultura inglesa y francesa conformaron. Incomprensibles y misteriosas ideas predominan en relación al arbolado de nuestros parques. Según éstas, el pimiento japonés*, el pino alemán, el ágave mexicano, la palmera egipcia o el eucalipto son los árboles que se han demostrado como los más apropiados para la tierra griega!

1* Planta no identificada.

En vano buscarás también aquí nuestro ser (Kastrí, Ekali, Psykhikó, Voula, Vouliagméní, etc). Hasta al último paisaje de entre los más característicos, ¡qué calamidad le espera!

Si dejé por el final la destrucción que se da en nuestra arquitectura por culpa de la no científicidad o por la falta de principios artísticos en el trazado de los planes urbanísticos, lo hice porque considero esta destrucción como la más básica y fundamental. Es también la que en el tiempo tiene mayor gravedad. La vida de un plan urbanístico es infinitamente mayor que la vida de una obra arquitectónica. Sus consecuencias se arrastran durante años. Es innecesario que hable de las consecuencias de no haberse aplicado el plan inicial de Atenas elaborado por los bávaros y nuestro Kleanthis. Cada cual puede juzgarlas. Lo triste es que desde entonces nuestro sentido de estas cuestiones no ha ascendido ni un solo peldaño. Pero también por otro motivo.

La extensión, digamos, del análisis científico de los datos de un problema urbanístico es máxima. No hablo de los principios “plásticos” y por eso pienso que las normativas que regulan la urbanística de nuestras ciudades desde una perspectiva científica tienen mayor posibilidad de aplicación que las que regulan cuestiones que tienen claramente un sentido plástico (como es el ritmo de la arquitectura).

Este análisis no ha intentado sistematizar los problemas que aborda. Ni pretendía proponer medidas concretas que limiten o reparen el mal. Solamente ha advertido su necesidad, su posibilidad aquí y allá y, sobre todo, la conveniencia de que solamente se ocupase de la gestión de tales cuestiones aquellos que realmente han adquirido los derechos para ello.

Considero esencial que un trabajo más sistemático sobre estos temas se base en una colaboración entre muchos. El propósito aquí era más bien el de dibujar y recapitular la coyuntura actual. Así como en nuestra vida, también aquí esta recapitulación puede llevarnos a un más profundo “conócete a ti mismo”*.

Esto es requisito indispensable si el objetivo es la cura de los que yacen mal.

2* Γνώθι σ'αυτόν. Frase escrita al pronaos del templo d'Apolo a Delfos, segons refereix Pausanias (llibre X,24,1). A l'obra de Plató també apareix sovint aquesta frase, per exemple a Filebo, 48c.



Portada de *Texniká Xroniká*, 1 d'agost de 1933

1* *Τεχνικά Χρονικά: Anuals Tècnics, Òrgan Oficial de la Càmara Tècnica de Grècia*. Revista quinzenal.

2* *Les Trophées: La Grèce et la Sicile: L'oubli* (J.M. de Hérédia, 1893).

3* A la versió francesa, *La ville et ses fonctions*.

Acerca de un congreso

Γύρω από ένα συνέδριο

1933

Publicat a la revista *Texniká Xroniká**, 2on any, vol. IV, núm. 39, Atenes, 1 d'agost de 1933, pàg. 755-756.

La mateixa revista publicava a les últimes pàgines la traducció francesa d'alguns articles: “À propos d'un congrès” (*Annales Techniques*). Existeix també traducció anglesa a Agni Pikionis, *Dimitris Pikionis*, volum II: *The Architectural Work 1912-1934*. Edicions Bastas-Plessas, Atenes 1994.

Dans ce fauve terrain

...

*la terre vainement éloquente**.

J. M. de Hérédia

Sabido es que el Congreso Internacional de los arquitectos de vanguardia se celebrará este año en el decurso de un viaje de Marsella a Grecia. Y dará lugar a dos o tres conferencias en nuestra ciudad.

Su tema: “La ciudad orgánica”*.

Es natural que también en este campo la nueva Arquitectura afronte sus problemas desde la óptica de su principio básico: la organicidad. Estos problemas son los más complejos y delicados en el ámbito teórico, y en la práctica los de más difícil solución, por todos los requerimientos de su materialización.

* * *

Ahora bien, ¿qué azares del destino trajeron a los más eminentes arquitectos contemporáneos a debatir tan importante asunto en nuestra tierra?

Es evidente lo que quiero decir. Difícilmente puede alguien imaginar una ciudad contemporánea sumida en un estado tan deplorable como el de Atenas. Quizás en ningún otro ámbito es tan palpable la carencia de una creatividad capaz de combatir, con razón, sentimiento y voluntad, las fuerzas del mal.

Y por mucho que el conocimiento de tal coyuntura sea una cuestión de conciencia y responsabilidad individual, es natural y humano -y hasta quizás necesario- que nos sintamos, al menos los más sensibles, nuevamente humillados al poner frente a frente nuestra ciudad con las soluciones ideales y los esfuerzos del urbanismo moderno.

1* En francès en l'original.

Pero todavía hay algo más trágico. Esta tierra, aún con el espíritu vivo (a pesar del maltrato infligido a su forma), aún con el alto ejemplo de la más perfecta *culture** que jamás floreció, ha tenido para sus descendientes una vana elocuencia.

Esta comparación es más aplastante que cualquier otra. Porque ¿dónde sería más dolorosa la violación de los “principios” sino en la tierra misma que los alumbró? Ciertamente, este no es un lugar cualquiera. Su espiritualidad es como un criterio supremo, que exige imperiosamente ser cumplido, imponiéndose por encima de todas las otras exigencias de la organicidad de la arquitectura y del urbanismo.

Naturalmente, no solo hablo de un lugar físico. También hablo del lugar *psíquico*. De aquí, la doble operación que el artista debe realizar:

2* A la traducció francesa publicada a la mateixa revista i per tant probablement revisada per Pikionis, *réduire*.

1. Elevar* su obra a la rítmica del paisaje.
2. Someter su obra a las exigencias sagradas de la vida que le rodea.

La primera operación requiere armonizar la potencialidad de los espacios, de los volúmenes, de las formas y de la materia de la obra con la de la luz, con la rítmica del paisaje y el carácter del clima. Es una operación análoga a la que emprendió Rodin en sus últimas obras, cuando quiso colocar la escultura en el espacio, para armonizar el tono de la obra con el de la atmósfera.

La segunda requiere una aguda observación psicológica, un alma sensible que pueda registrar y luego expresar las capacidades ocultas y, digamos, que flotan en el aire pendientes de ser desarrolladas, de la vida que nos rodea. Requiere un estrecho contacto y comunicación con la vida y con el pueblo.

Esta doble operación no tiene normas. Es, como dice el Greco para la pintura, acción, inspiración claramente personal.

A juzgar por la forma que el nuevo movimiento toma en nuestra tierra, debo decir que es esta la operación que tenemos que hacer, paralelamente a cualquier otra, si queremos ser trabajadores de *culture*, y no sus importadores.

Esta operación nos hará capaces de ir más allá de las pasajeras consignas del arte que, con afán de polémica y por la necesidad de definir un movimiento artístico, lo limitan (racionalismo), dejando fuera de su alcance muchas de sus cualidades, reduciendo así el sentido mismo del Arte.

* La traducció francesa publicada a la misma revista segueix amb: *pour éviter ce qui approche à grands pas: la cristallisation d'une nouvelle banalité, l'institution d'un nouvel académisme.*

Estaria bé saber el paper de Pikionis en el CIAM del 1933 i com evoluciona la seva relació amb les idees de l'arquitectura moderna. Explica a les "Notas Autobiogràficas" (1958):

La escuela del Licabeto se construyó sobre el año 1933. Al verla acabada, no me sentí satisfecho. Fue entonces cuando pensé cómo el espíritu universal debe integrarse con el espíritu local.



Escola primària de Pefkakia, als peus del Licabet, Pikionis, 1932-1933 (A. Ferlenga 1999: 53).

Nos permitirá también no someternos pasivamente a los dogmas como el de los “requerimientos mecánicos contemporáneos”, que consideramos absolutos únicamente para justificar nuestras carencias psíquicas, sin pensar que su consideración y su definición no son tan simples como uno imagina, puesto que son tan flexibles como para abarcar los sentimientos de un Henri Rousseau en el mismo corazón de París.

Es necesario que consideremos más reflexivamente las soluciones que nos ofrece Occidente^{a*}.

Esta labor, que no tiene ningún interés profesionalista, que no busca la notoriedad, capaz fácilmente de elogiar la innata vanidad del hombre con el sentimiento de la extensión de su sujeto en un círculo más o menos grande de correligionarios, será obra de una juventud generosa, que tendrá el coraje de la autocrítica y, como el más valioso de sus íntimos deseos, la aspiración a una verdadera *culture*.

a Bow-windows en las casas de todas las callejuelas, béton artificiel en las fachadas, de materia y color incompatibles con la luz griega.



Portada de *To 3o Mati*, novembre-desembre de 1935

1* O *sentimental*.

2* *To 3o Máti* (*El Tercer Ull, Publicació pel Cultiu Intel.lectual i l'Art*). Revista dedicada a les arts plàstiques i estudis filològics. Se'n van editar quatre números, i Pikionis era un dels fundadors i redactors.

3* Es refereix a: *L'harmonie, dans les corps vivants, résulte du contrebalancement des masses qui se déplacent: la Cathédrale est construite à l'exemple des corps vivants. (...) Tout le monde sait que le corps humain, dans le mouvement, porte à faux et que l'équilibre se rétablit par des compensations* (Rodin 1921: 1)

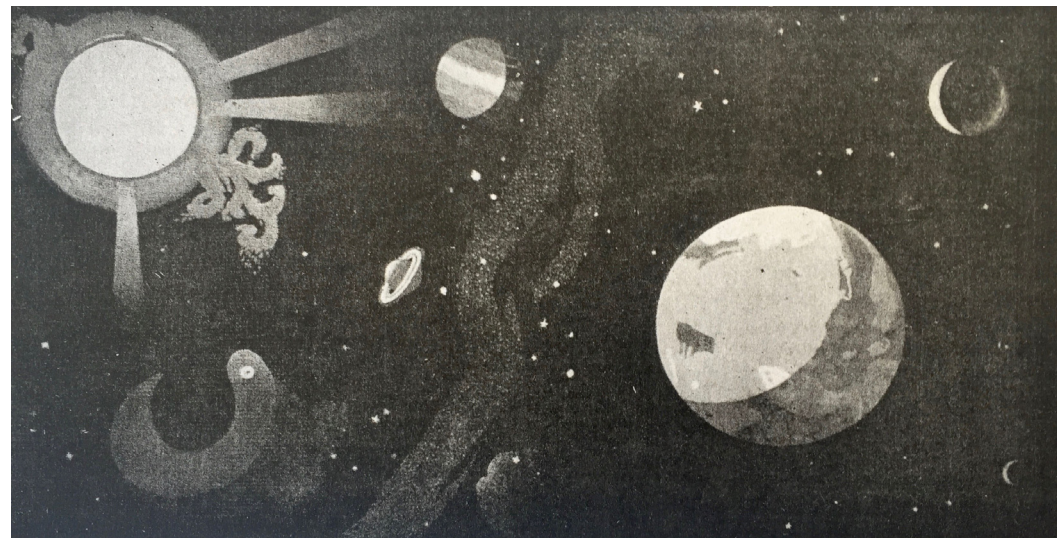
Topografía emocional*

Συναισθηματική Τοπογραφία

1935

Article publicat a *To Tríto Máti**, n. 2-3, Atenes, novembre-desembre de 1935, pàg. 13-17.

Traducció anglesa a VV.AA.; *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968. A Sentimental Topography*, Architectural Association, London 1989. Traducció italiana a Alberto Ferlenga, *Dimitris Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano 1999, pàg. 329-331 (traducció de Monica Centanni). També s'han localitzat traduccions d'alguns paràgrafs del text al castellà ("El paisaje como obra de arte total. Dimitris Pikionis y el entorno de la Acrópolis". Darío Álvarez Álvarez. *RA*, n.13, 2011, pàg. 37-50; "El paisaje delineado de Dimitris Pikionis, el arquitecto silencioso". José-Francisco García Sánchez. En *P+C*: Proyecto y Ciudad, 2011, n.2, pàg. 105-122), fent referència a la traducció italiana del llibre de Ferlenga.



Planetas, Ozenfant

Caminando sobre esta tierra, nuestro corazón siente de nuevo el placer infantil de movernos en el espacio de la creación, esa alternante quiebra y reconstrucción del equilibrio, que es el andar^a.

Disfrutamos del avance de nuestro cuerpo por esta superficie en relieve que es la tierra. Nuestro espíritu se deleita con las infinitas combinaciones de las tres dimensiones del Espacio que nos vamos encontrando y van cambiando a cada paso, y que incluso el tránsito de una nube en lo alto del cielo es capaz de modificar.

a En su análisis del andar humano, Rodin resuelve, con asombro: "El hombre es un templo que camina" (*Les Cathédrales de France*)*.

Pasamos por el lado de esta roca, del tronco de ese árbol y bajo el penacho de su follaje. Con la tierra subimos y bajamos, trazamos sus curvas, sus colinas y sus montañas, el fondo de sus valles.

Disfrutamos de la vasta extensión del llano, medimos la tierra con el esfuerzo de nuestro cuerpo.

Este sendero solitario es infinitamente superior a cualquier avenida de una gran ciudad. Porque en cada pliegue, en cada curva, en las incontables sucesiones de las perspectivas que nos muestra, aprendemos el sagrado fundamento de lo particular regido por la armonía del Todo.

Examinamos el espíritu que emana del lugar^a.

Aquí el suelo es duro, pedregoso, escarpado, la tierra es seca. Allí el territorio es llano. El agua mana entre el musgo.

Aquí la brisa, la altura y la composición del suelo anuncian la vecindad del mar.

Ahí prospera una opulenta vegetación, culminación extrema de la conformación plástica del suelo, que sabe armonizar su atuendo al compás de las estaciones.

Aquí las fuerzas de la naturaleza, la geometría de la tierra, la calidad de la luz y del aire, determinan este lugar como cuna de la civilización.

Ahí misteriosos vapores parecen emanar de la tierra... Ese barranco te suscita temor. Esa caverna es la morada de enigmáticos espíritus, de fuerzas de energías sobrenaturales, antiquísimos y venerables lugares de culto... Frente a la primitiva imagen de la Tierra, donde perviven, el alma recibe una secreta sacudida, como el zahorí al sentir la invisible presencia del manantial subterráneo.

La luz forjó este Mundo. La luz lo mantiene y lo fecunda.

Ella revela el mundo a nuestros ojos materiales, para que lo alumbre la luz de nuestra alma...

a La geometría de un lugar deriva de su composición. Con este término me refiero a la naturaleza de la materia con la que ha sido creado, así como a la naturaleza de las diferentes fuerzas que influyeron e influyen aún sobre él.

La naturaleza de la materia nos remite a la química, que se rige, como todas las cosas, por el Número.

Incluso la obra de las fuerzas exteriores (del fuego, del agua, de los terremotos), a pesar de que a ojos del hombre parezca un desgobierno ciego y fortuito, está en el fondo tan meticulosamente planeada por la Naturaleza como el aumento de la más sutil de las criaturas del Universo.

Por encima de esta quieta^a geometría de la tierra, se halla en movimiento perpetuo el Dominio del Aire y de la Luz^b.

El astro de la Vida gira, viene y va, se suceden las noches y los días.

Se acerca a la tierra, se aleja, calentando y enfriando, causando lluvias y sequías, cielos despejados y tinieblas, nubes, vientos y tormentas.

Y el espíritu del hombre disfruta de esa geometría móvil del aire y de la luz, que son las estaciones.

Lo deleita la Luz, el mundo infinito de las Formas y del Color.

Examina el espíritu de las Horas, la inclinación de los rayos solares, la longitud de la sombra. La constitución de las lluvias y de las sequías, del calor y del frío^c, de las formaciones de las nubes.

* * *

Pero, más que cualquier otra cosa, me gusta contemplar hoy, bajo esta límpida luz invernal, el espectáculo del suelo. Estratos forjados por fuerzas divinas, peñascos, fragmentos de rocas y piedras..., incontables como los astros, polvo infinito de la tierra fecunda.

Me agacho y recojo una piedra. La acaricio con la mirada, con la mano. Es una caliza gris. El fuego forjó su forma divina, las aguas la esculpieron y la obsequiaron vistiéndola con esta sutil piel de arcilla, a veces blanca, a veces del amarillo rojizo del hierro.

La hago girar entre mis manos, estudio la armonía de su figura.

Me deleito con este equilibrio de salientes y oquedades, de luces y sombras.

1* En aquest text utilitza varies vegades el terme *αἰθέρα*: *aire*, *cel*, *atmósfera*. S'ha optat per traduccions diferents segons el context.

2* Textualment en *términos sentimentales, emocionales*.

a Relativamente quieta, porque también ésta padece, es influída, actúa por acto reflejo, a causa de los movimientos de la luz y del aire* en torno a ella.

b El clima o, en otras palabras, la geometría animada de la atmósfera de un lugar, es producto de su posición relativa en el planeta. Esta posición determina su relación relativa con el sol, variable con las estaciones. También el clima es afectado e influido por esta geometría del lugar.

La posición relativa al sol, la inclinación de sus rayos y la calidad de la atmósfera determinan la intensidad y la calidad de la luz. A menudo, la naturaleza emocional asimila la calidad de la atmósfera a esta propia Luz.

c Nuestra naturaleza emocional no puede concebir la "materia" como algo independiente de la temperatura y la constitución de la atmósfera, ni tampoco de la intensidad y la calidad de la luz. Dando solamente algunos ejemplos "físicos": en nuestra percepción*, el espacio se contrae con el calor y se expande con el frío. El peso de la materia es mayor con el calor. Las formas, más afiladas con el frío.

Disfruto viendo encarnadas aquellas leyes universales que, como decía Goethe, permanecerían ignoradas si no las hubiera revelado, al poeta y al artista, el sentido de lo bello.

Pienso, oh piedra caliza, que desde los tiempos en que la masa ardiente de este planeta que ahora pisamos surgió del Astro Solar, girando como un anillo en torno a él, y después, cuando empezó a condensarse en nuestra esfera, pienso que no fue casual la posición que tomaste en su masa. Fue obra de la Armonía del Todo, la misma que determinó la inclinación de su eje, la misma que fijó este lugar como patria de tu muy espiritual forma, bajo un cielo y una luz de tu mismo espíritu^a.

* * *

Pero la danza de tus átomos, gobernada por el Número, moldea tus partículas según la Ley de tu Individualidad.

Así trabajas en esa doble Ley de la Armonía, universal e individual. Te siento crecer en mi imaginación.

Tu silueta se convierte en laderas, cumbres, declives, imponentes barrancos.

Tus huecos son cavernas, de las grietas de su roca rosácea mana sigilosa el agua.

En la Parte escondes el Todo. Y el Todo es la Parte.

Piedra, tú compones las figuras del paisaje. Eres el paisaje mismo. Aún más, eres el Templo que coronará los riscos de tu Acrópolis.

Porque, ¿qué hace el templo, sino servir a esta doble ley que tú acatas?

¿No es ése también, más que cualquier otra cosa, manifestación de “la arquitectura del todo”?^b

1* *Ritmo común.*

2* O *relieve.*

3* La primera cita es de 2DK, Sexto Empírico. *Contra los profesores*, VII, 133). *Heráclito: fragmentos e interpretaciones*. Trad: José Luis Gallero y Carlos Eugenio López. Árdora Ediciones, Madrid, 2009.

a El asombro profundísimo que nace en el hombre ante el espectáculo de la absoluta *concordancia** entre *luz* y *aire* de un lugar y la *geometría de su suelo**, le obliga a admitir la existencia de una *unidad armónica* entre estos tres elementos.

¿De qué otra manera puede explicarse nuestro espíritu esa armonía incomparable entre la forma pura, espiritual y de gran plasticidad, de las montañas del Ática, su amable y sutil cielo, y su radiante luz?

Podría ser una conjetura arbitraria, pero concuerda con nuestra noción de la armonía universal, la coincidencia de que ésta no es un hecho fortuito sino una *estricta consecuencia de la armonía íntima y recóndita del Principio creativo*.

Así pues, podríamos establecer el siguiente axioma: *la Geometría del suelo, del cielo y de la luz de un lugar son elementos concordantes*.

b De acuerdo con las palabras de Heráclito, que decía: “pese a ser la razón propia de todos, la mayoría vive como si poseyera un entendimiento particular”. Comenta Sexto Empírico: “Y esto no es otra cosa sino la explicación de la forma en la que todas las cosas están organizadas: por este principio, en la medida en que compartimos el repertorio de la memoria estamos en lo cierto, mientras que, cuando pensamos aisladamente, erramos”.



Delos*, K. Vrieslander

1* Delos és una petita illa considerada, durant l'Antiguitat, com el centre de les Cícales (d'aquí el nom). Segons l'himne homèric a Apol·lo, l'illa va ser l'únic lloc on Leto va trobar refugi, i allà va engendrar a Apol·lo i a Àrtemis. Era el centre de culte més important dels jònics, dedicat al culte d'aquests tres déus.

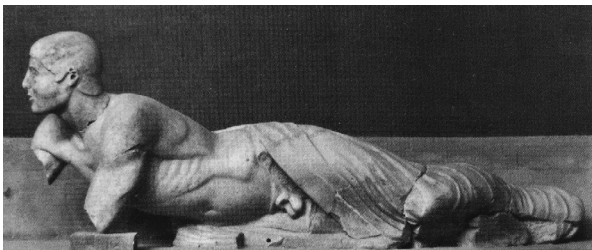
¿No es el equilibrio de sus masas como el de las montañas, la vegetación y las criaturas?

En su conformación acuden todas las fuerzas de la naturaleza que le rodea. Ese aire sutil, la luz intensa, el color del cielo, aquella nube de ahí arriba, la cresta de esta montaña, las piedras esparcidas alrededor de su estilóbato, las briznas de hierba que brotan entre sus grietas.

Oh tierra, tú lo refieres todo a ti misma, como patrón. Realmente tú eres el *modulus* que reside en cada cosa.

Tú diste forma a la Ciudad y sus gobiernos. Tú encauzaste el sonido de la lengua. Tú estableciste las artes de la palabra y de la forma.

2* Cladeus, riu que recorre Olímpia, on era venerat en un altar i va ser representat amb figura humana al frontó oriental del temple de Zeus (476-457 aC):

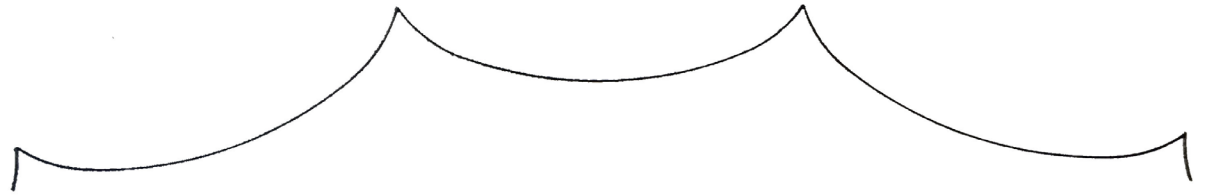


riu Cladeus al frontó oriental del temple de Zeus a Olímpia (Boardman 1993: 52)

¿Será el cumplimiento de las mismas leyes en la naturaleza y en el arte, esa armonía, quien nos hace ver las formas de la vida y de la naturaleza transformarse ante nosotros en formas de Arte, y viceversa? Más aún, las formas de un arte en formas de otro? ¿No es la armonía que desde las profundidades gobierna las aparentemente más diversas materializaciones, la que tiene el poder de revelar y explicar el uno al otro?

Caminando por esta tierra, reino de la caliza y de la arcilla, vi la roca convertirse en arquitrabe y la arcilla roja teñir los muros de un templo imaginario.

Los guijarros del río Cládeo* me parecieron cabezas de héroes, y las estatuas de los frontones, montañas.



Ritmo dórico

La cabellera de Zeus eran acantilados, y esta montaña de las mil formas, caminando alrededor de la cual recompuse la armonía de sus trazados, una estatua griega...

El vestido de esta campesina tiene pliegues que, conforme ondean alrededor de sus tobillos, esbozan sobre el suelo las formas de las montañas y los adornos de la tela, ahí abajo, parecen un friso... Como una columnata se despliega la danza, al sonido de la canción y la flauta se estremecen las crestas de las montañas y las aguas empiezan a fluir...

El ritmo de estos andares y de los pliegues que caen libres alrededor de su cuerpo, el dibujo de esta sien o del antebrazo, las ondulaciones de la cabellera, explican el paisaje.

* * *

Oh roca, tú modelaste la sobria sien de Esquilo. El estilóbato emite sonidos musicales...

Este equino* recuerda a un texto antiguo. La austera construcción de la lengua es como la de las estatuas...

* * *

Pero, oh Número todopoderoso, ¿qué relaciones secretas creas hoy entre la geometría de la creación y este cielo cristalino que deja que llegue hasta nosotros la cándida esencia de la luz divina?

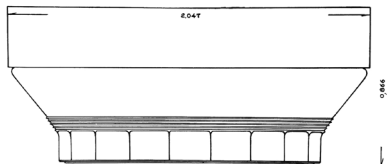
No, la luz de los otros días no es en absoluto como este cielo despejado de otoño. Hoy, un indescriptible misterio alumbra la creación.

¿Por qué los cirros se rasgan así ahí arriba, en este cielo de azul intenso, mientras tenues velos transparentes cubren las cúspides de la montañas? ¿Qué relatan estas mil lanzas de hierba que rasgan la tierra húmeda y sombría, y son como voces que vienen del pasado o como almas que ascienden del reino de Hades?

Y estas piedras ásperas, unas blanquísimas, otras de color azul intenso o rosáceas, y los trozos de vasija de las que está cuajada la hierba, ¿qué relatan?^a

a Inexplicable relación de contrastes y afinidades enlaza este verde fresco y la tierra roja con los dos colores de las vasijas antiguas, el rojo y el negro.

* L'*equino* (εχίνοσ), de forma aproximadament cònica, és la transició entre el cos cilíndric de la columna i el prisma de l'àbac:



Capitell i tambor superior de columna del Partenó, on veiem l'*equino* (A. Orlandos 1995: 182, 183)

Resuenan enigmáticas en el ligero aire sutil las voces de niños jugando y el canto del gallo. Como bocas de máscaras trágicas se abren de par en par pozos secos, intensificando el sentimiento del Espacio.

La piel se dilata al calor de los rayos del sol.

Se contrae con el aire helado de la Sombra. Las brisas jueguean dulcemente con los tallos de hierba y asfódelos, nutridos por el amargo jugo verde.^a

Un misterio oculto enlaza este instante y su Luz con la piel dorada de la fiera, con las volutas de los cuernos y la lana de estas ovejas que pasan, que tiene el color del mármol que el tiempo amarilleó, o es negra como la sombra de la roca oscura.

¿Qué misterio del Tiempo unió este instante al misterio del Espacio? ¿Qué elementos irreconciliables ensambló? Mires donde mires, verás hermas* de doble cara, contradicciones... Ante tal misterio, el alma no necesita explicación:

Cuando la naturaleza acentúa su misterio el alma es afectada, y en la profundidad de esta afección está el entendimiento...

Es en esta particular hora del día cuando tu misterio se me revela, oh columna dórica. Ahora comprendo. Cuando te envuelves con tu “éntasis”, no es sólo para cumplir las leyes de la estática, que prolongan la sensibilidad de la naturaleza en la forma del arte.^b

Los huecos de tus estrías no solo tienen la función de dividir en partes iguales la luz, introduciendo la luz en la sombra y la sombra en la luz, de tal modo que tu tono se funda con el del cielo sobre ti, y con el de esta roca sobre la cual te elevas...

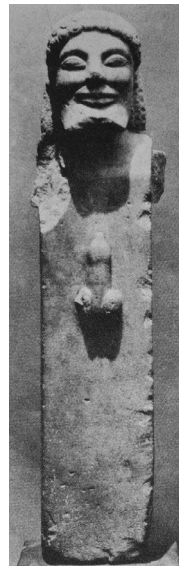
Pero te concibo como mucho más que como a un ser animado, tú que anhelando unión, giras alrededor de tu eje y en este giro tus estrías son como ojos que en sus huecos quieren contener lo que pasó y ansían perder su mirada en aquello que vendrá...

Más bien, este instante me revela que, si realizas esta unión, es para prolongar y compendiar en tu interior, en una forma de arte análoga a la naturaleza, esa culminación de su trágico misterio.

a En momentos así, la forma y el movimiento toman una extraña quietud. La vertical, la horizontal, la oblicua y el punto parecen tomar una existencia “al cuadrado”.

b La sensibilidad de la naturaleza entra en la obra de arte a través de la sensibilidad del espíritu... La aparente geometría rectilínea de la arquitectura es en realidad geometría curvilínea. La definición teórica de las éntasis y de las ecuaciones de estas curvas y su materialización son objeto de una agudísima sensibilidad artística.

* *Herma* (ερμαϊκή στήλη): pilar de pedra de secció quadrada o rectangular, amb cap al cim representant generalment el déu Hermes. S'utilitzaven com a fites per delimitar camins, fronteres i límits de propietats. Dins d'Atenes assenyalaven els límits dels barris i en ocasions entrades de cases. Les hermes de doble cara mostraven el límit entre dues propietats (Boardman 1982: 112).



Herma trobada a Sifnos provinent de l'Àtica, cap al 520 aC. Museu Arqueològic d'Atenes (Boardman 1982: i.169)

Sí, una relación inescrutable une estas piedras, la hierba amarga, esta sombra verde, las voces que rasgan el aire, las brisas del Sur, los cirros desgarrados... une todo este trágico Misterio compuesto de oposiciones, con la equivalencia de tus estrías....

¿No está también tu propia forma compuesta de armonías de irreconciliables oposiciones?

El frío del mármol y el rigor de tu sección y de tus líneas paralelas, ¿no se han mezclado en tu interior con el calor del sol y la inalcanzable sensibilidad del espíritu?

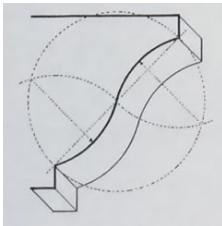
Debió ser en esta hora cuando te concibió la mente del Artesano. Tu misterio revive en los perpetuos retornos de este momento del día. Se alumbra cada vez que el número crea una impenetrable armonía entre el instante y tu forma.

Así te sentí, un primer día de primavera, cuando te vi detrás del polvo dorado que levantaban las ruedas de los automóviles y que iluminaban los rayos oblicuos del atardecer...

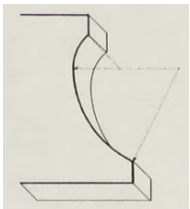
O en algún crepúsculo estival, cuando las montañas se ensombrecieron en el oeste, las montañas y la tierra entera, mientras en cielo de oriente se esparcían colores rosados...

* * *

1* *Cimacio*: motllura horitzontal amb doble curvatura, còncava a dalt, convexa a baix.



2* *Escocia*: Motllura horitzontal còncava. De σκοτάδι: foscor.



Mouldings after various
authors and antique
specimens (font?)

Pero en esta hora invernal pienso en ti, oh dórico cimacio*, que mantienes suspendida la sobria música de tu forma, ahí arriba en la Acrópolis, por encima de sus rocas escarpadas y del arcilloso campo del olivar.

Medito sobre la luz de invierno que golpea en tus armónicas curvaturas, aquel anidarse de la fría sombra que es tu escocia*.

Es formidable la sobriedad^a, la perspicacia y la sensibilidad de tu perfil, compuesto por la armonía de la forma matemática...

Veo, visualizo aquellos que te dieron forma...

Veo las túnicas caer sobre las líneas armónicas de sus cuerpos... Tienen la frente calma y sobria, surcada por 'nobles'* convicciones... Sobrios son los ojos, las sienes, los mentones...

Pero, ¿quién puede ahora recordar a todos los espíritus de las estaciones del Año y de las horas del Día?

a La sobriedad griega es de una naturaleza dispar de la sobriedad teocrática egipcia, por ejemplo. Esta última es una especie de sumisión a cualidades divinas. La griega es producto de un espíritu sobrio pero también humano y libre.

* A la primera publicació de l'article (*To Tritó Mati*, 1935), la paraula és κενά (*buides*) amb una petita correcció superior que ho converteix en κεδνά (*cuidadoses, capaces, bones, honestes*).

A *Keímena* (1985) es modifica per καινά (*noves*).

A "Notas Autobiográficas" (1958) Pikionis repeteix aquesta mateixa frase i canvia la paraula per κεδνά. Per tant, és probable que hi hagués un error tipogràfic a la primera publicació de l'article i la versió del 1958 sigui la bona.

Les paraules del 1958 són *Y eran venerables figuras barbudas que tenían, como alguna vez escribí, la frente calma pero austera, surcada por nobles convicciones. Claro que no tenían gran valor artístico, pero eran mis queridísimos ídolos, reflejos de mis ensoñaciones. Para mí estas figuras sintetizaban la intuición que nuestro pueblo tiene acerca de sus antepasados, imagen mítica del paso del tiempo y las heroicas stirpes que vivieron en los "palacios" erigidos en aquellos años remotos.*

Es refereix a uns dibuixos seus que li va ensenyar a De Chirico el 1908 a Munich, figures de l'antiguitat grega fetes amb carbó sobre paper Ingres que després cremava lleugerament per aconseguir el to del marbre antic, i també dibuixos de caps fets amb sanguina.

Unes pàgines més enllà la revista publica "El Paisatge de l'Àtica i l'Acròpolis" article fet, probablement pel propi Pikionis, amb fragments Le Corbusier (*Croisade ou le crépuscule des académies* (1933) i *Vers une architecture* (1923)) i d'Erich Mendelsohn (trobat anglès "Acropolis and Parthenon", Berliner Tageblatt, May 1931. O. Beyer: *Letters of an architect. Erich Mendelsohn 1887-1953*. Abelard-Shuman, New York 1967, no trobat original en alemany).

Pikionis fa al·lusió entusiasta a aquestes paraules a la mateixa revista dos anys més tard (*To Tritó Mátí*, núm. 7-12, Atenes 1937), en el seu article "La teoría del arquitecto K. A. Doxiadis sobre la configuración del espacio en la Arquitectura antigua".

És probable que aquestes paraules de Le Corbusier a *Vers une Architecture* siguin les que referia el 1928 a "Cuestiones de Estética Pública" (veure pàg.13 i 14).

¿... a los espíritus de la Mañana y de la Tarde, del Mediodía y de los Ocasos?

¿... a los días de Verano y de Primavera, a los cielos despejados de Otoño y de Invierno?

¿... a los días con viento del Norte o del Sur, a los días con Levante o con vientos etesios?

... para que veamos las afecciones y las transformaciones de la Forma y del Espacio dentro del Espíritu del Tiempo?

* * *

Pero ¿qué más da si este calendario emocional es incompleto?

Bastaría con que, de su consideración, se revelara el Principio que la Naturaleza, parece, nos quiere enseñar:

Nada existe por sí mismo, todo es parte de una Armonía universal. Todas las cosas se penetran unas a otras, se afectan y se transforman las unas en las otras. Y no se puede concebir lo uno más que a través de todo lo demás...

La lección

Το Δίδαγμα

abril de 1940

Pikionis coneixia aquestes paraules de Le Corbusier (veure pàg.31):

Il faut bien se mettre en tête que le dorique ne poussait pas dans les prairies avec les asphodèles, et que c'est une pure création de l'esprit. Le système plastique en est si pur qu'on a la sensation du naturel. Mais, attention, c'est une oeuvre totale de l'homme, qui nous donne la pleine perception d'une harmonie profonde. Les formes sont si dégagées des aspects de la nature (et quelle supériorité sur l'égyptien ou le gothique), elles sont si bien étudiées avec des raisons de lumière et de matières, qu'elles apparaissent comme liées au ciel, comme liées au sol, naturellement. Cela crée un fait aussi naturel à notre entendement que le fait "mer" et le fait "montagne". Quelles sont les oeuvres de l'homme qui ont atteint ce degré? (Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923, pàg.171).

Il ne faut pas oublier que le sol de l'Acropole est très mouvementé, avec des différences de niveaux considérables qui ont été employées pour constituer des socles imposants aux édifices. Les fausses équerres ont fourni des vues riches et d'un effet subtil; les masses asymétriques des édifices créent un rythme intense. Le spectacle est massif, élastique, nerveux, écrasant d'acuité, dominateur. (Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923, pàg.31).



A Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923, pàg.166

* Això passa literalment a una part de la façana oriental del Partenó.

Aquest text s'ha trobat publicat a Agnì Pikioni, *Dimitris Pikionis 1887-1968*, volum VII: *Ordenació de la zona arqueològica al voltant de l'Acropolis 1954-1957* (Διαμόρφωση του περί την Ακρόπολη αρχαιολογικού χώρου 1954-1957), Bastas-Plessas, Atenes 1994. A *Κείμενα*, MIET, es diu que el text es va imprimir en brut per ser utilitzat a les publicacions de L'Associació *Art Popular Grec*.

A l'edició anglesa d'aquest llibre (*Dimitris Pikionis 1887-1968*, VII: *The Landscaping of the Archeological Site Around the Acropolis 1954-1957*, Bastas-Plessas, Atenes 1994) trobem una traducció d'aquest text.

El arte venera en silencio la naturaleza, y ésta, correspondiendo al lejano amor, se pone a danzar desnuda frente al arte. Aquellas formas se imprimieron en la mente del arte, quien las ofreció a los hombres.

Solomós

La sensibilidad plástica del material, la infinita diversidad en la composición de los elementos que nos brinda la realidad, son regalos de la naturaleza. Esta sensibilidad, esta fantasía de la naturaleza que el hombre, cuando funciona como un órgano suyo obediente y servil, cumple como si emanaran de sí mismo; estos regalos de la naturaleza, decíamos, deben tornarse ahora virtudes humanas. La naturaleza debe hacerse arte. De ello tenemos una exquisita muestra en el arte popular...

También en esto los antiguos fueron grandes maestros. Nunca concibieron hacer desaparecer el suelo de la Acrópolis, rico en emociones estéticas. El Partenón se erige sobre la roca, en ella está tallado el primer escalón del estilóbato*. Así ocurre la transición de la Naturaleza al Arte. Introduciendo en la yerta línea recta la delicada y sabiamente calculada éntasis de la curva viva, el arte prosigue ahora en su propia obra la plasticidad de la naturaleza.

Informe

de la Comisión de Estética de la Secretaría General de Turismo sobre los principios en los cuales deben fundamentarse las medidas legislativas para la salvaguarda de la Estética de Grecia en las Zonas Turísticas

Εισήγησις

της Αισθητικής Επιτροπής της Γενικής Γραμματείας Τουρισμού επί των αρχών επί των οποίων πρέπει να βασισθούν τα νομοθετικά μέτρα προασπίσεως της Αισθητικής της Χώρας εις τας Τουριστικές Ζώνας

1946

Aquest article no es va publicar fins a Keímena, MIET, Atenes 1985.

No se n'ha localitzat cap traducció.

(...)

Solo la consciencia de las altas demandas que lleva a cuentas toda creación espiritual en este lugar histórico -demandas que emanan de la espiritualidad particular de la naturaleza y de la memoria de los valores de la civilización de la Antigüedad, la esencia de la cual está aún latente en la tradición viva de nuestro pueblo-, solo esta consciencia, decía, es capaz de afrontar el problema de la *forma* y solo ella es capaz de concebir y de servir a un *ideal* de turismo a la altura de estas demandas.

En efecto, el señor Kefalinós sostuvo en una de las reuniones que el Turismo debe ser tanto para ricos como para pobres, para griegos como para extranjeros y que, según el ejemplo de nuestros ancestros, un espíritu de humilde culto a la naturaleza y de austera sencillez debe guiarnos en la concepción y el servicio de las necesidades turísticas. El pleno de la Comisión estuvo unánimemente de acuerdo con este enfoque.

(...)

Los edificios deben ser sencillos y humildes, conformes a la escala del paisaje. Cuando las necesidades de edificación son grandes, deben fragmentarse en volúmenes parciales de una altura o máximo dos, y sus formas se deben componer -en antítesis o semejanza- con las formas del paisaje. En la obra arquitectónica, la composición adecuada de estaticidad y movilidad debe armonizarse con la estructura del paisaje. Por último, la composición de los tonos del edificio debe armonizarse también con la composición de los tonos del entorno.

(...)

Hay que poner la máxima atención en la plantación de árboles. La relación de la tierra con la vegetación autóctona no es simple casualidad. En su forma, en su color, en su tono, en su olor, esta vegetación, sea árbol o arbusto, se vincula a través de una íntima armonía con la tierra que la alumbró. Nuestra tendencia a preferir la flora exótica a la autóctona, por el simple motivo de que crece más rápido, resulta una arbitrariedad que interrumpe y destruye esta armonía secreta en mucho mayor grado de lo que muchos consideran.

1* Sófocles, *Edipo en Colono*, 698 (Trad. C. García Gual. 1981: 539). Nota Gredos: fa al.lusió al que ens explica Heròdit (VIII 55) sobre l'olivera de l'Erecteion que va brotar prodigiosament el dia després de ser cremada pels perses). Traduït també com *árbol que por sí se repara* (Trad. Aurelio Espinosa Polit 1960: 154).

2* Sófocles, *Edipo en Colono*, 701 (Trad. C. García Gual. 1981: 539).

3* O fuentes de agua bendita.

Probablement es tracta d'una traducció lliure d'aquests versos de Medea:

Las corrientes de los ríos sagrados remontan a sus fuentes y la justicia y todo está alterado. Eurípides, *Medea*, 409 (versió original: ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί)

¿Cómo la ciudad de los ríos sagrados, la tierra acogedora de los enemigos, te va a recibir a ti, la asesina de tus propios hijos, la impura entre las impuras? Eurípides, *Medea*, 846-850. (versió original: Πῶς οὖν ἱερῶν ποταμῶν ἡ πόλις)

Tots dos fragments d'Eurípides, *Tragedias* (Trad. A. Medina González 2000: pàg.?).

Veure també Sòfocles, a l'obra que Pikionis acaba de citar:

*...e insomne,
copiosa, errante fluye
la corriente del Cefiso
que día tras día acude
a preñar con sus lípidas ondas los llanos,
el seno de la tierra.* (*Edipo en Colono*, 685-691, Trad: M. Fernández Galiano 1985: 343)

4* En oposició a la resta del text, no traduït, on reflexiona sobre la necessitat dels arquitectes de rebre una educació molt més àmplia en lloc de reduir la normativa a prohibicions.

5* O també: *atmósfera nítida, transparente* (αἰθέρας, com a "Topografia emocional", veure pàg.25).

Puesto que no es solo la armonía de las características externas -forma, tono y color- lo que se destruye. Se destruye algo de esta armonía natural aún más valioso: lo metafísico, el símbolo psíquico que constituye para nosotros la imagen de esta vegetación. Si queremos gradualmente sustituirla o mezclarla con la foránea -por brotar, según dicen, con más facilidad y crecer más rápidamente-, esto significa que no somos capaces de aprender la lección que nos ofrece. Esta lección enseña que lo más alto se logra con tiempo y esfuerzo, y que lo fácil carece de significado. Podemos sacrificar lo primero en pos de la facilidad y la velocidad, pero nuestra elección determinará nuestra calidad psíquica.

Este asunto es de los más discutibles de la arquitectura griega, y aquél por el cual quizás menos se ha hecho.

Aquel talante panteísta, el único capaz de generar una concepción griega, ha desaparecido.

El amor religioso por el *árbol que crece espontáneamente**, por el *glauco olivo** de Sófocles, se marchitó. De los dos manantiales sagrados, de las dos fuentes de agua milagrosa* de la ciudad, como los encomió Eurípides, el uno lo cubrimos, el otro permanece abandonado: vertemos en su lecho las alcantarillas y el agua de las fábricas.

Devastamos con canteras las colinas, que son la cuna y el marco inherente del arte ateniense. Ningún sentimiento sagrado nos anima hacia las montañas, hacia las colinas, los ríos, las fuentes, los barrancos, las cuevas de esta tierra; cada uno de los cuales la imaginación religiosa de los antiguos había vestido con un manto sagrado. Ningún sentimiento sagrado nos habla de la pervivencia de este mismo talante frente a la naturaleza, que en cambio descubrimos lleno de vida en nuestra tradición popular.

No obstante, de un tal sentimiento religioso, como dije, podría resultar una concepción griega. En vez de esto, nuestra imaginación es dominada también aquí por imágenes y formas de una esencia, diría, profana, como son las formas del Renacimiento francés o de la jardinería inglesa, y ningún intento de una forma auténtica y expresiva proveniente de "nuestro ser" ha surgido aún en este campo.

Esto es un asunto, como tantos otros, de extensos intentos creativos. Pero si aquí nos limitáramos a cuanto sería factible afrontar a través de medidas legislativas prohibitorias*, deberíamos señalar que su poder debe cubrir una superficie infinitamente mayor que la de las estrictamente zonas turísticas. Puesto que en este país de cielo claro*, cada cosa se encuentra en evidente correspondencia con todo lo demás y aún con lo que yace lejos.

No es por ejemplo indiferente para la Acrópolis qué se construirá en el Licabeto. La plantación de árboles de éste último es visible por aquellos que contemplan la cuenca desde el golfo Sarónico, como una mancha oscura detrás de la Acrópolis, y que destruye la restante armonía del paisaje. El Filopapos se encuentra en primer plano de la imagen de la Acrópolis desde la avenida Syngrou. Sus canteras, el uso de su barranco meridional para la obtención de cal,

1* *Σφαγεία, Escorxadors*. Torna a fer esment a aquest antic barri d'Atenes sota el turó del Filopappos.

2* *Κοίλη, cóncav*. Antic barri darrera del Filopappos, abandonat en època clàssica en quedar exclòs de la ciutat per les muralles.

son partes inherentes de la imagen global. El uso de las colinas alrededor de Sfageía* como canteras destruyó las últimas estribaciones del suelo después del Filopappos, en Koili*, ondulaciones que eran indispensables para el equilibrio del territorio. Este ejemplo muestra claramente cómo desde una perspectiva estética estas correlaciones se extienden mucho más allá de lo que muchos considerarían. Y que por lo tanto el control estético debe abarcar una superficie mucho mayor que la de la zona principal.

(...)

El Arsakeio*

Το Αρσάκειο

1948

Aquest article no es va publicar fins a Κείμενα, MIET. No se n'ha localitzat cap traducció.

El asunto del Arsakeio tiene una importancia mucho más amplia y profunda de la que el sentido común le atribuiría. Por supuesto, a nadie le sorprenderá que muchos insistan en constreñirlo dentro de los límites supuestamente inofensivos de un campo específico, aislándolo, de manera arbitraria, del espíritu global. En cambio es innegable que si uno puede utilizar criterios más profundos e intenta ver el fondo de su esencia, entonces sus dimensiones toman un alcance que el pensamiento común no sospecha.

En realidad, ¿en qué consiste su profundidad? En que en un asunto tenemos el pleno derecho, por una parte, de obviar los valores espirituales de la vida, y por otra “de conceder a los materiales una posición mucho mayor que aquella que les es legítima, y así, exagerando arbitrariamente su poder legítimo, le permitimos profanar la poesía de la vida y deshilar nuestra sensibilidad hacia el ideal” (las palabras son de Tagore).

Es absolutamente cierto que en la mayor parte de los casos, si no en todos, el zafio realismo de nuestros tiempos ha sacrificado e insiste aún en sacrificar las necesidades de la vida interior del hombre con sus ideales utilitaristas. Y no porque este sacrificio fuera de veras ineludible -la mayor parte de las veces tales necesidades podían ser satisfechas sin perjuicio de las demás- sino porque su alma carece de tales necesidades interiores. En su lugar alimenta algo peor que la ignorancia: el insolente desprecio.

¿No será este insolente desprecio hacia el espíritu, causa de una destrucción quizás sin igual en la historia de ningún pueblo y de ninguna tierra? Me refiero a la destrucción de las colinas de Atenas. ¡Claro que no sería lógico exigir a los ignorantes especuladores criterios espirituales! ¿Acaso mostró nunca la autoridad tener tales criterios y poner freno a la destrucción? ¿Y acaso ésta no prosigue todavía hoy, sin obstáculos?

Devastamos con canteras todas nuestras colinas en lugar de sacrificar sólo las más irrelevantes, y así eliminamos -algo peor, desfiguramos *ad eternum*- la imagen de esta tierra gloriosa, esta tierra que nuestros ancestros reconocieron como la expresamente elegida y embellecida por la diosa para hacer de ella su propia morada y la del pueblo que la veneró:

*En aquel tiempo, pues, la diosa os impuso a vosotros en primer lugar todo este orden y disposición y fundó vuestra ciudad después de elegir la región en que nacisteis...**

1* L'Arsakeio es va construir entre 1846 i 1852, obra de Lysandros Kaftantzoglou per encàrrec de la *Societat Educativa* (*Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία*), fundació d'educació privada fundada l'any 1836. Va funcionar com a col·legi femení fins la dècada de 1980. El 1942 s'hi van afegir botigues a la façana, que van desaparèixer entre 1984 i 1989 en una restauració de l'edifici, després de la qual s'hi va instal·lar el Consell d'Estat.



L'Arsakeio, amb botigues a la planta baixa. Fotografia de Δ. Παπαδήμου (*J. Travlós i G. Manousakis* 1967 (ed): 98).

2* Platón, *Timeo*, 24 c (Trad: Francisco Lisi 2011: 166).

Así pues, los ignorantes destruimos esta tierra que era matriz y nodriza de los espléndidos mitos cosmogónicos del Ática, el cauce de la arquitectura y la escultura atenienses.

Y aquellas dos “aguas milagrosas de Atenas”^a las enterramos (una de ellas), en ellas vertemos las aguas de nuestras alcantarillas.

Y escucho las burlas del espíritu del utilitarismo: aguas milagrosas, mitos, espíritu de unión con la tierra nodriza... fantasías de soñadores. Pero no son mías estas palabras, un gran pueblo las cultivó, los más ilustres las ensalzaron. Gracias a ellas este pueblo permaneció inmortal. Que las sintiéramos nosotros no sería completamente sobrante e inútil para los que vengan después.

Pero el utilitarismo griego moderno es su razón de ser. ¿Acaso también en el caso del Arsakeio no hizo, por boca de uno de sus representantes “espirituales”, declaración de su fe? “¿Qué es el Arsakeio, amigo, este trasto? Qué importa, que lo hagan saltar por los aires”. Le hicieron callar con: “Pues peor trasto es el Partenón”.

Lanzan con maña esta desvergonzada caracterización para despejar cualquier obstáculo que se interponga en las intenciones mezquinas. Pero no se corresponde en absoluto con la realidad. El Arsakeio es un edificio de quizás 80 años. No es una ruina, conserva íntegra la hermosura de su forma. Simplemente le faltó aquel mantenimiento básico que merece todo edificio y que es deber de sus propietarios. La verdadera conclusión no es que deba ser derribado. De ser así, deberíamos concluir que todos los edificios contemporáneos, el Politécnico y los demás, deberían también echarse abajo cuando el zafio utilitarismo así lo decide, con las necesidades materiales como único criterio. La verdadera conclusión no es que hay que derribarlo, sino que tenemos el deber sagrado de conservarlo con mucho esmero, tanto a él como a todo aquello que tenga valor artístico. Representan el esfuerzo espiritual de nuestros Padres. Son páginas irremplazables de nuestra historia artística. Si las destruimos, borramos un trozo de nosotros mismos. No es un capítulo muerto sino fecundo para el artista contemporáneo. De ellas sacaremos enseñanzas, impulso y coraje para el futuro. Y todo esto es más valioso y duradero que los beneficios de los establecimientos comerciales.

Pero en esta ocasión el utilitarismo puso en duda también el valor artístico del edificio. Claro que es difícil que se lo demostremos, tanto como para éste demostrar que carezca de valor. Sin embargo hay un reducido número de personas con suficiente autoridad, en cuya opinión se podría apoyar la *Sociedad Educativa**. Ésos le informarían -cosa que, por otra parte, ya sabe- de que este edificio es obra del más célebre de los arquitectos griegos, Lysandros Kaftantzoglou*. Podrían también informarle de que es equiparable a su otra brillante obra, el Politécnico. E incluso podrían decirle también esto: Conocemos tus esfuerzos por la educación de esta tierra, tu intento de muchos años. Te afligiría que despreciaran o ignoraran estos esfuerzos, que olvidaran alguno de ellos. Entonces, ¿cómo le das ahora la espalda a tu propia historia, al alto propósito que a ti misma te prometiste, ignorando derechos como mínimo

1* Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία (veure pàg.36).

2* Λύσανδρος Καυταντζόγλου (1811-1885) (veure pàg.17).

3* *Medea* (veure pàg.34).

a Eurípides*.

tan respetables como los tuyos, insultando irreparablemente un esfuerzo realizado en otro campo espiritual y que simbolizaba merecidamente tu obra? Y ahora en tus actos te apoyas en lo dispuesto estrictamente en el texto de la ley -en realidad, en la ausencia de una ley que defienda éste y los otros edificios históricos de la destrucción, pues la culpable necesidad de las autoridades no se ocupó de hacerla-. ¿Te satisface esta apariencia legal, cuando en realidad quebrantas otras leyes infinitamente más altas que las escritas? Entonces, ¿qué enseñanzas pretendes dar al Pueblo?

¿Y los beneficios de los comercios? diréis, ¿niegas entonces por completo las necesidades de la vida? Responderé a esta interrogación del utilitarista griego moderno, una vez haga primero la observación de que ése nunca dio a sus rivales el derecho de plantearle el asunto de las necesidades espirituales. Nadie puede ignorar las necesidades materiales. Cada uno de nosotros sabe que ocupan un puesto en la vida. Negarlas sería como rechazar la inquebrantable unidad del mundo material y espiritual, y caería en el mismo error de quien niega las necesidades del espíritu. No, no es el puesto legítimo que las necesidades materiales ocupan en la vida lo que rechazamos, sino el poder ilícito que muchos les conceden de forma arbitraria, de tal modo que, como dijo un grande*, cuando usurpan los derechos reservados al alma, amenazan con abolir las necesidades de la condición espiritual del hombre.

Porque, veamos, si generalizamos los razonamientos del utilitarista, llegamos al siguiente despropósito: que la Academia, la Universidad, el Politécnico y todas las demás instituciones culturales tendrían el derecho, siguiendo estos principios, de elevar a su vez una o dos plantas sus edificios y construir en sus espacios libres comercios que les reportarían los beneficios necesarios para hacer frente a sus indiscutibles necesidades económicas, con indiferencia de si tales actos perjudicarían la ciudad, pues dañarían la belleza de estos edificios ofendiendo también la memoria de quienes los construyeron, porque su objetivo no era simplemente el de satisfacer sus finalidades materiales, sino también el de instruir a los ciudadanos, virando su mente hacia ideales.

Pero si mi voz no es suficientemente legítima (y no lo es), quizás las palabras de un gran poeta^a harán a algunos reflexionar con más profundidad:

“La sociedad padece una grave enfermedad, no tanto cuando sufre la pobreza material, sino cuando sus miembros son privados de la mayor parte de sus sentimientos humanos”*. Estas palabras, creo, nos esclarecen el último y más profundo significado de una cuestión que en apariencia se nos presenta como estrechamente específico.

Si la obra prospera, no podremos pasar por alto que en el fondo eso significa que nuestra tierra carece de ideales. Si en cambio con nuestros esfuerzos evitamos su realización, podremos decir que en nuestra vida no estuvo completamente ausente el “amor por lo bueno”*.

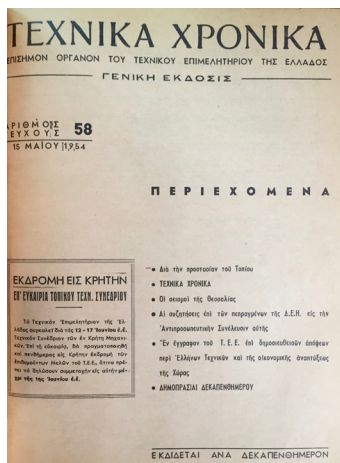
1* Tagore?

2* Pikionis modifica la versió original: *Society suffers from a profound feeling of unhappiness, not so much when it is in material poverty as when its members are deprived of a large part of their humanity*. Edició original, a “Creative Unity”, *The Modern Age*. New York, 1922, pag. 122).

Pikionis tenia la versió grega (Rabindranath Tagore, “Η νεωτέρα εποχή”, *Η Θρησκεία του Ποιητού (La religió del poeta)*. Γ. Ι. Βασιλείου. Αθήνα, 1924. pàg.81)

3* *Ο έρωας και η αγάπη του καλού. Kant? (Η έφεσή μας προς το ωραίο έχει κοινή την καταγωγή προς κάθε ηθική έφεση)* Tagore?

a Tagore, en referencia a análogas destrucciones del paisaje causadas por la instalación de fábricas en los márgenes del sagrado Ganges en Calcuta.



Portada de *Texniká Xroniká*,
15 de maig de 1954

1* Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσός (*Associació Filològica Parnàs*), associació cultural de les més antigues d'Atenes, fundada el 1865. Tenia, entre altres, departaments de filologia, arqueologia, dret, belles arts i naturalista. El nom es refereix al mont Parnàs, la muntanya dedicada a Apol·lo i a les Muses, protectores de les arts i de les lletres.

2* *Τεχνικά Χρονικά*, *Anuals Tècnics*, *Òrgan Oficial de la Cambra Tècnica de Grècia*. Revista quinzenal.

3* *Λógica*, *razón*, *logos*.

4* Referència no trobada.

5* Platón, *Diálogos. Critias*, 109b (Trad. F. Lisi 1992: 279).

6* Platón, *Diálogos. Critias*, 109c (Trad. F. Lisi 1992: 279).

7* Lloc dels misteris d'Eleusis, ritus de culte a Demèter i a la seva filla Persèfone. Demèter és la divinitat de l'agricultura, en oposició a Gea, que representa l'element terra com a concepció original i com a matèria. Les seves llegendes es van desenvolupar a totes les regions del món hel·lènic on prosperava el blat, un d'ells Eleusis. L'enfrontament entre mort i immortalitat forma el tema principal d'aquests misteris, uns dels més importants del món antic.

El mite del rapte de Persèfone per part d'Hades, segons el qual Persèfone ha d'alternar cada mig any la seva residència entre el món subterrani i la terra, explica el cicle vegetal, entès com a mort i renaixement (Moormann 1997: 96-99, Grimal 1981: 131-132).

8* Zósimo, *Nueva Historia*, IV,3,3 (Trad. J. M. Candau Morón. 1992: 322). Píkonis modifica la versió original: *lugar de los sagrados misterios, salvaguarda de todo el linaje humano*.

9* Ἀθλος, *proeza*.

10* Ἐλεος, *piedad*.

11* Píndaro, *Odas Olímpicas*. Oda VIII (Trad. Ignacio Montés de Oca 1883: pàg.?).

Deshonra de Gea

Γαίης ατίμωσις

1954

Conferència amb títol “En defensa del paisaje” pronunciada en sessió pública a l'*Associació Filològica Parnàs** del ple de la *Comissió de Protecció del Paisatge Grec*. El text es va publicar amb el mateix nom a la revista *Texniká Xroniká**, edició general, n.58, Atenes, 15 de maig de 1954, pàg. 3-7. Es va tornar a publicar amb títol “Deshonra de Gea” a la revista *Αἰξωνή*, volum IV, n.39-40, Atenes, 1954-1955, pàg. 29-33. També a la revista *Ellada*, n.9-10, Atenes, desembre 1963 - gener 1964, pàg. 81-82.

No se n'ha trobat cap traducció.

Esta tierra tuvo, junto con algunas otras, el privilegio de enseñarle al hombre una de las más elevadas formas de revelación del lenguaje* universal. Y esta forma la forjó el hombre antiguo a imagen y semejanza de esta tierra: la sacó de entre su tierra y sus rocas, según la simbólica frase del sabio Kimrí, que decía que “dentro del suelo tenemos que ver, porque ahí dentro se prepara todo”*. Dentro del suelo, es decir, en la revelación del mundo de lo inteligible que se esconde en la Naturaleza.

Y fue -para limitarme al lugar que examinamos ahora- la profundísima clarividencia y perspicacia del hombre antiguo, la que le hizo capaz de oír en su interior el mandato divino, que determinó que se atribuyera cada lugar al dios que le correspondía. Este sentido expresa alegóricamente el antiguo mito que nos dice cómo en aquellos tiempos antiquísimos los dioses se habían repartido la tierra entera y *sin disputa sino que una vez que cada uno obtuvo lo que le agradaba a través de las suertes de la justicia, poblaron las regiones y, después de poblarlas** nos criaban y nos gobernaban sin violencia, *actuando sobre el alma por medio de la convicción como si fuera un timón, según su propia intención**.

Esta clarividencia frente a la palabra divina les incitó a designar Delfos como el Santuario del Logos de Apolo y a la vez centro intelectual del mundo entero, o a llamar Eleusis* el lugar *de los misterios, salvaguarda del linaje humano**, y Olimpia madre de Áthlos*. Y está tan más allá de nuestras previsiones el elevado sentido que le dieron al término. ¿Quién era, creéis, el hermano de Áthlos? Éleos*. ¿Y cómo se dirigían a esta madre de *las lides fecundas en coronas refulgentes*, a Olimpia? *Reina de la Verdad**.

1* Referència als *fills i alumnes de Déus*, com anomena Plató (*Timeo*, 24d) als primers pobladors de la ciutat en ser fundada per Atenea. Pícionis utilitza aquesta expressió diverses vegades durant el text i inclou la cita més endavant.

2* Aquest diluvi hauria estat creat per Zeus durant l'Edat de Bronze amb la intenció d'ofegar tots els homes, en considerar-los una raça viciosa. En va voler salvar però a dos de justos: Deucalió i la seva esposa Pirra. Així, seguint els consells de Prometeu, Deucalió i Pirra construeixen una embarcació, amb la que passen nou dies i nou nits a la deriva per les aigües del diluvi. Quan tornen a trepitjar terra ferma, Zeus els fa llençar cap enrera, per sobre de les seves espatlles, els ossos de les seves mares. Entenen que no són ossos el que han de tirar sinó pedres, els ossos de la mare Terra, la Mare Universal, Gea. De les pedres que llença Deucalió neixen homes, de les de Pirra ho fan dones (Grimal 1981: 135, Moormann 1997: 99).

3* Soló (aproximadament 638-558 aC), estadista, poeta i important legislador de l'Atenes del període arcaic.

4* Neith o Neit. En egipci Net, antiga deessa de la guerra i de la caça, deessa de la sabiduria i inventora en la mitologia egípcia. Divinitat grega Atenea.

5* Plató, *Diàlogos. Timeo*, 21e (Trad: F. Lisi 1992: 167).

6* Una llegenda fa venir Erecteo d'Egipte, durant un període de fam a l'Àtica. Erecteo hauria importat el blat i introduït el seu cultiu a l'Àtica. Els habitants li haurien agraït coronant-lo rei (Grimal 1981: 165).

7* Plató, *Diàlogos. Timeo*, 22b (Trad: F. Lisi 1992: 163).

8* Faetonte. Faetón va a buscar al seu pare, el Sol (Hèlios), al seu palau d'orient i li demana com a mostra d'amor paternal poder conduir el carro solar durant un dia. El Sol accedeix. Faetonte marxa amb el carro, seguint el camí que li ha traçat a l'esfera terrestre, però perd el control del carro i es desvia de la seva trajectòria. Quan s'aproxima massa a la terra provoca incendis i sequeres, quan se n'allunya massa amenaça les estrelles. Zeus el castiga llançant un raig fulminant i el precipita en el riu Eridanós (Grimal 1981: 191).

9* Plató, *Diàlogos. Timeo*, 23b (Trad: F. Lisi 1992: 165).

10* Plató, *Diàlogos. Timeo*, 23c.

11* Plató, *Diàlogos. Timeo*, 23c

12* *Hijos y alumnos, crió y educó* (Plató).

13* Atenea hauria anat al taller d'Hefest per encarregar-li armes i aquest s'hauria enamorat d'ella. La deessa fugí però aquest la persegueix i l'intenta violar. Part del seu semen cau sobre la cama d'Atenea, que es neteja amb un drapet de llana i el llença a terra. Gea (la terra) és fecundada i d'ella neix un nen, Erictonio (*Εριχθόνιος*, el nom podria venir de "llana" i "terra"). Atenea el recull i l'amaga en un cistell, que confia a les filles de Cècrops (Aglauro, Herse i Pándroso) però els hi prohibeix obrir-lo. Aquestes, encuriosides, obren el cistell i veuen un nen amb cua de serp o, en altres versions, un nen cuidat per dues

¿Y Atenas? Este era el lugar elegido para la realización de la ciudad perfecta. ¡Y era hija y alumna* de la misma diosa Sabiduría!... Pero pocos sabrán que la Atenas histórica era por orden la segunda y que antes del diluvio de Deucalión y Pirra* había existido en este mismo lugar otra antigua ciudad, otra Atenas, la vida de la cual se remonta a nueve mil años antes de la época de Solón*.

Esto lo supo Solón a través de la narración de los sacerdotes egipcios cuando fue a Sais, una ciudad del Delta del Nilo en torno a mil años más nueva que la primera Atenas y consagrada ésta también a la diosa Neith* -y en griego, según la versión de aquéllos, Atenea*.

Escuchemos esta narración, no solo porque no debemos separar un lugar del que hablamos de su historia, sino también porque esta historia esclarecerá excelentemente su significado.

Cuando Solón, queriendo hacer hablar a los sacerdotes egipcios acerca de los tiempos antiguos*, empezó a relatarles cuanto sabía sobre el diluvio de Deucalión y Pirra, el sacerdote le dijo aquellas célebres palabras: *¡Ay!, Solón, Solón, ¡los griegos seréis siempre niños!, ¡no existe el griego viejo!* Y cuando aquél se extrañó, *Todos, replicó el sacerdote, tenéis almas de jóvenes, sin creencias antiguas transmitidas por una larga tradición y carecéis de conocimientos encanecidos por el tiempo** [...]. Esto, porque aunque muchas destrucciones tuvieron lugar en el mundo, sea por fuego o por agua, vosotros recordáis solamente una, aquella que insinúa vuestro mito de Faetón*... Y así no sabéis que en vuestra región había *la raza mejor y más bella de entre los hombres**, de donde descendes tú y toda vuestra ciudad *al quedar una vez un poco de simiente. Lo habéis olvidado porque los que sobrevivieron ignoraron la escritura durante muchas generaciones**. Era, pues, vuestra ciudad, oh Solón, la mejor de todas en la guerra, la gobernada por las mejores leyes del mundo, e hizo grandes hazañas y su organización política era *la mejor de todas cuantas hemos recibido noticia bajo el cielo**. Y cuando Solón se admiró, ¡Solón!, le dijo el sacerdote, por nuestra parte no existe ninguna envidia, te lo contaré por ti y por vuestra ciudad, pero sobretudo por la diosa que, tanto a vuestra ciudad como a la nuestra, protegió y crió y educó*. Primero a aquella, al recibir la simiente de Gea y Hefesto*, y más tarde a ésta.

Y después de explicarle las leyes comunes que caracterizan las dos ciudades, concluye con estas palabras:

En aquel tiempo, pues, la diosa os impuso a vosotros en primer lugar todo este orden y disposición y fundó vuestra ciudad después de elegir la región en que nacisteis porque vio que la buena mezcla de estaciones que se daba en ella podía llegar a producir los hombres más prudentes. Como es amiga de la guerra y de la sabiduría, eligió primero el sitio que daría los hombres más adecuados a ella y lo pobló. Vivíais, pues, bajo estas leyes y, lo que es

serps. Davant l'espantosa imatge embogeixen i es llencen des de les roques de l'Àcròpolis. Segons algunes versions (Ovidio), Aglauro no embogeix i sobreviu. Atenea educa en secret a Erictonio a l'Àcròpolis, en el recinte sagrat del seu temple, l'Erecteion. Més endavant, Cècrops li traspassa a Erictonio el seu poder. En algunes versions Erecteo és fill o net d'Erictonio, en altres són la mateixa persona (Grimal 1981: 167-168).

Segons algunes versions, Atenes tornava de Pel·lone (al Peloponès) transportant una muntanya que volia col·locar davant de l'Àcròpolis per protegir-ne l'entrada, quan s'assabenta que les filles de Cècrops han obert el cistell. Furiosa, deixa caure la muntanya a terra, fent aparèixer així l'actual Licabet (Kakridis (ed.) 1986: 22).



Ceràmica de figures vermelles, 440aC. Al centre Gea entrega Erecteion a Atenea. Observen l'escena Cècrops a l'esquerra, i Hifèst i Herse a la dreta. Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin.

1* Plató, *Diàlogos. Timeo*, 24d

2* Plató, *Diàlogos. Timeo*, 24e

3* Plató, *Diàlogos. Timeo*, 25b

4* fragment de la cita anterior (Plató, *Diàlogos. Timeo*, 25b)

5* Els noms d'Acte i de Cecròpia provindrien dels primers reis mítics de l'Àtica. En algunes versions Cècrops és considerat el primer. Hauria brotat de la mateixa terra de l'Àtica, i d'aquí que la part superior del cos sigui humana i la inferior la d'una serp. S'hauria casat amb Aglauro, filla d'Acteo, el que altres versions consideren el primer rei de l'Àtica. Aquest donaria el nom d'"Acte" que hauria canviat després a Cecròpia (Grimal 1981: 92).

6* Plató, *Diàlogos. Critias*, 112 (Trad: F. Lisi 1992: 283)

7* *fiels imàgenes*. A partir s'aquest moment, Platon farà referència a objectes, a la representació d'éssers mitològics.

8* Damascio, comentari a *Filebo*, de Plató. Es diu haver-se atribuït erròniament a Olímpiodoro.

9* Apolodoro, llibre III, 14,1 (Trad: M. Rodríguez de Sepúlveda 1985: 186).

más importante aún, las respetabais y superabais en virtud a todos los hombres, como es lógico, ya que erais hijos y alumnos de dioses.*

Pero de las muchas y grandes hazañas de vuestra ciudad -prosigue- registradas aquí y que admiramos, *una de entre todas se destaca por importancia y excelencia. En efecto, nuestros escritos refieren cómo vuestra ciudad detuvo en una ocasión la marcha insolente de una gran imperio, que avanzaba del exterior, desde el Océano Atlántico, sobre toda Europa y Asia. En aquella época, se podía atravesar aquel océano dado que había una isla delante de la desembocadura que vosotros, así decís, llamáis columnas de Heracles*...*

En dicha isla, Atlántida, había surgido una confederación de reyes grande y maravillosa que gobernaba sobre ella y muchas otras islas, así como partes de la tierra firme. En este continente, dominaban también los pueblos de Libia, hasta Egipto, y Europa hasta Tirrenia. Toda esta potencia unida intentó una vez esclavizar en un ataque a toda vuestra región, la nuestra y el interior de la desembocadura. Entonces, Solón, el poderío de vuestra ciudad se hizo famoso entre todos los hombres por su excelencia y fuerza, pues superó a todos en valentía y en artes guerreras, condujo en un momento de la lucha a los griegos, luego se vio obligada a combatir sola cuando los otros se separaron, corrió los peligros más extremos y dominó a los que nos atacaban. Alcanzó así una gran victoria e impidió que los que todavía no habían sido esclavizados lo fueran y al resto, cuantos habitábamos más acá de los confines heráclidas, nos liberó generosamente. Posteriormente, tras un violento terremoto y un diluvio extraordinario, en un día y una noche terribles, la clase guerrera vuestra se hundió toda a la vez bajo la tierra y la isla de Atlántida desapareció de la misma manera, hundiéndose en el mar.*

Ésta es, pues, la primera, la antiquísima proeza del helenismo por la libertad. Pero nunca he oído ni que se mencione ni que se enseñe a nuestros niños...

Pero *en un día y una noche terribles**, la renombrada estirpe, la estirpe criada por los dioses, aquella que superó a todos en cada virtud, fue aniquilada.

Y el Àtica, o Acte, o Cecropia* tomó la forma que las fuerzas cosmogónicas del diluvio de Deucalión y Pirra le dieron, éste que también destruyó la Atlántida. A ese instante cosmogónico se remonta su forma. A ese instante se remontan sus Mitos. *La Acrópolis* -relata Plató- *no era entonces como que es ahora... En cuanto a su tamaño anterior en la otra época, alcanzaba hasta el Erídano y el Ilisio e incluía en su interior el Pnix con Licabeto como límite del lado opuesto del Pnix. Estaba toda cubierta de tierra y era llana en su parte superior, salvo en unos pocos lugares*.*

Quién dotado de clarividencia y dotado también de un espiritual sentido del oído y del tacto y del gusto y del olfato, quién asomándose a los textos de la Antigüedad que historian los mitos cosmogónicos del Àtica, donde los nombres y las palabras son como efigies*, como *estatuas hablantes**, como diría Demócrito. *El autóctono Cécrope, que tenía cuerpo híbrido de hombre y serpiente, fue el primer rey del Àtica, y a esta tierra denominada antes Acte la llamó con su nombre, Cecropia*...* y ¿quién? considerando las figuras y los colores a ellas inherentes, las criaturas de la

1* Homero, *Himno a Apolo*, 401, en *Himnos Homéricos* (Trad: Alberto Bernabé Pajares 1978: pàg.?).

2* *demon, daimón*: déu. *Démons* eren anomenades en l'antiguitat totes les divinitats (Jenofonte, *Memorables*, I,1, *καὶνὰ δαιμόνια*: *noves divinitats*). En el Nou Testament aquest terme es limita als esperits malvats, i d'aquí l'actual *dimoni* (Babinotis 1998: 455-456).

El terme *τριώματος δαίμων* no es refereix a un ésser mitològic, sinó simplement descriu una figura datada entre 570 i 540aC i que probablement formava part d'un dels frontons d'una versió anterior del Partenó: l'Hecatompedo o l'"antic temple" situat entre l'actual Partenó i l'Erecteion. Després de la destrucció persa (480aC) aquesta figura va ser enterrada i es va retrobar durant una excavació de l'Acròpolis el 1888. Actualment es troba en el Museu de l'Acròpolis.

Es tracta d'una figura de pedra calcària de 3,25m de llarg, pintada de colors vius. Es compon de tres figures masculines, unides de cintura cap a baix amb una entortolligada cua de serp. Barbuts i cuidadament pentinats, tenen a les mans cada un un objecte: un ocell, aigua i un llamp (de dreta a esquerra), símbols dels tres elements foc, aigua i foc. Segons altres, representació simbòlica de l'aigua, espigues de blat i ocell. Darrera tenen unes ales desplegades. Creixen petites serps de les espatlles i els braços. Els dos primers miren cap a endavant, el tercer gira el cap en direcció a l'observador. Els cabells i barba són blaus (els cabells de la figura del mig, blancs), la pell vermellosa, les escates blau cel, verdes i del color de la pedra.

És una figura simbòlica i no mitològica, de significat incert. Antigament es creia que aquesta figura representava els Τριτοπατρείς, herois mítics venerats des de temps pretèrits a Atenes. Avui l'opinió més extesa és que es tracta de Νηρέα, el monstre marí que tenia el do de transformar la seva forma. Alguns també interpreten aquesta figura com a Τυφών, monstre mitològic enemic de Zeus, i l'anomenen *τριώματος τυφών*. Així ho fa Eurípides: *Y cuando mi carne se cubrió de músculos vigorosos, ¿a qué enumerar los trabajos que soporté; el número de leones, tigones de tres cuerpos, gigantes o ejércitos de cuadrúpedos centauros a quienes no declaré la guerra?* (*Heracles* 1271-1272. Eurípides, *Tragedias* (Trad: E. Acosta Méndez 1978: pàg.?).

Al centre del frontó, d'entre 15,40 i 16,50m d'ample, dos lleons devoren un toro. A la part esquerra Heracles lluita amb Έχιδνα o amb Τρίτωνας, el monstre marí amb cua de peix. A aquestes altres dues figures es refereix Pícionis just després (Gialouris 1994: 232-233, Boardman 1982: 216).



Le géant Typhon au musée de l'Acropole, 1893 (F.A.Salles. BNF)

3* Nova referència a Atena perseguida per Hefest.

4* Falta trobar la referència

espontaneidad primitiva, criaturas libres de pecado, estos *espantosos prodigios**, despedazándose en los frontones de los Hecatompedones, y los enroscadísimos torsos de los démons de triple cuerpo*, y los dragones con forma de pez, y las abominables gorgonas y las otras criaturas monstuosas, ¿quién? digo, -si es capaz de hacer todas las proyecciones mentales en tiempo y en espacio-, no sentirá que asiste aquí al sagrado misterio del nacimiento del mito colectivo de un pueblo y al divino depósito de la simiente* para la concepción de su nunca visto e irrepetible "ser" y la fundación de la nueva Ciudad y de sus leyes... depósito que se erigirá como pedestal inamovible, los cimientos del secular e histórico rumbo del helenismo hasta nuestros días.

Y si llamé divino al depósito, no fue en sentido metafórico sino literal. Dios nos ampara de veras cuando seguimos sus perpetuas leyes: este vástago estaba sacado de entre las entrañas de la Naturaleza, era creación de la completa obediencia de sus Principios, de la obediencia que se lleva a cabo por completo cuando completa es la unidad de las fuerzas creativas del hombre. Y en este punto me permitiréis hacer una digresión:

Hablando de las obras de Rodin, Carrière las llamó esculturas de la *catedral inexistente**. Aquí estaba, pues, el valeroso mito de un pueblo, la realidad de una ciudad, el templo de la diosa y esta piedra, que es la Acrópolis, designada como por Divina Providencia para este recinto sagrado.



Canteras - heridas. He aquí cómo se está devorando el paisaje griego

1* Estrabón, *Geografía*, libro IX, 1.16 (Trad. J.J. Torres Esbarranch 2001: 229).

2* Pausanias, *Descripción de Grecia*: Ática, 26,6 (Trad. A. Díaz Tejera 1964: 114).

3* En el frontó oriental del Partenón es representa el naixement d'Atenea, completament armada tot i acabar de néixer del cap de Zeus (símbol de l'ordre racional al que es vincula la ciutat). La rodegen els déus de l'Olimp. A l'extrem esquerra hi ha el carro d'Helios, el Sol, sorgint de l'Oceà (el riu que rodejava la terra), i a l'oposat el carro de Selene (la lluna), enfonsant-se a l'Oceà al capvespre.



dibuix de J. Carrey 1674 (Χωρέμη-Σπετσιέρη 2004: 116-117)

4* El text original (*Suidae Lexicon*) segueix amb: *puesto que ésta (la sabiduría) pertenece a la mente*.

5* El text original segueix amb: *y el olivo es materia de la luz*.

6* *Suidae Lexicon*, 136. Traducció pròpia del grec antic. Pikionis fa petites variacions del text original, suprimeix algunes frases i ho tradueix a un grec més proper al modern. Aquesta descripció de la Suda d'una estàtua genèrica d'Atenea amb els seus atributs característics, Pikionis l'utilitza per referir-se a l'Atenea representada en el frontó oriental del Partenón, que ens és desconeguda en ser poc detallades les descripcions que van fer els que la van veure abans de desaparèixer el segle VI, quan el Partenón va ser convertit en església cristiana.

7* El frontó occidental del Partenón representa la disputa entre Atenea i Posidó pel domini d'Atenes. Aquesta disputa hauria tingut com a àrbitre Cècrops, durant el seu regnat els déus es disputen el domini de les ciutats. Fent un cop amb el seu trident, Posidó fa brotar al mig de l'Acròpolis una font, però és d'aigua salada (les versions que afegeixen en el regal de Posidó uns cavalls salvatges, que després domarà Atenea, són posteriors a la construcció del Partenón). Atenea planta una olivera sobre l'Acròpolis. Cècrops és testimoni que la olivera d'Atenea és la primera de l'Àtica. El regal pacífic d'Atenea la fa guanyadora, davant la font salvatge.

Els dos déus ocupen la part central frontó, i al voltant hi ha personatges mítics de l'Àtica, confirmant la jerarquia central dels déus: a l'esquerra contemplen la disputa Cècrops amb les seves filles Aglauro, Herse i Pándroso, segons alguns Cècrops amb cua de serp. A l'extrem de l'angle esquerra apareix Ilísos (el riu d'Atenes). A l'extrem oposat, el riu Cefís (Grimal 1981: 59-61, Χωρέμη-Σπετσιέρη 2004: 134).

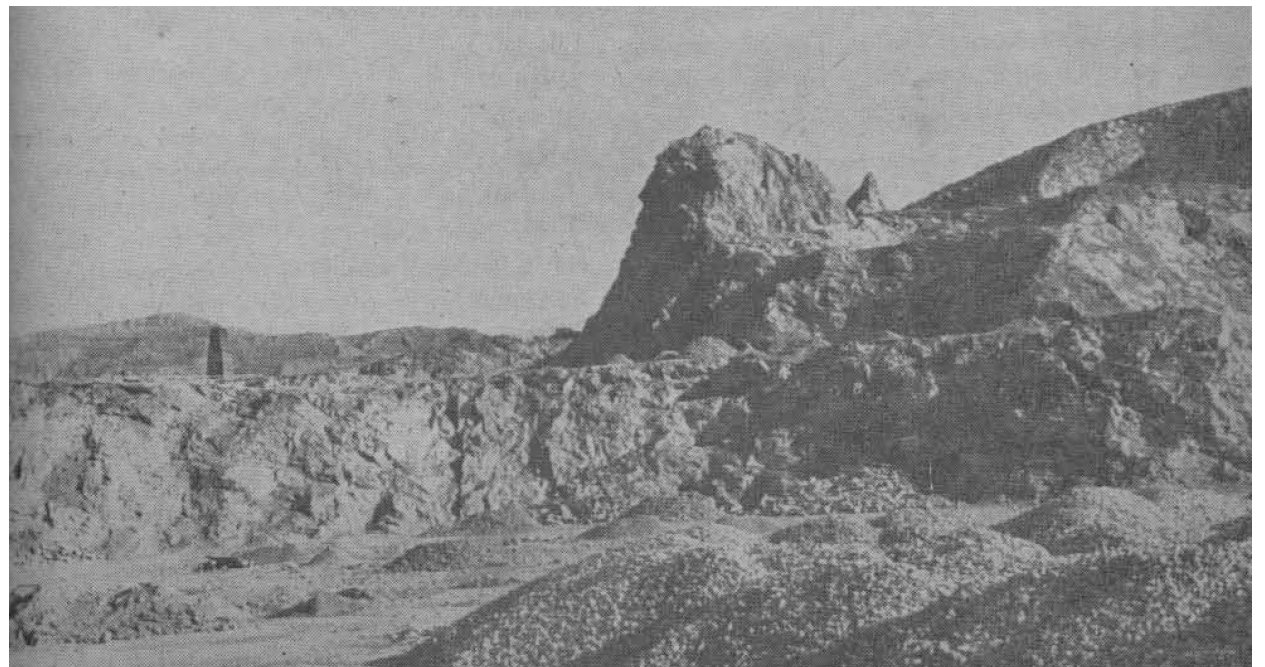


dibuix de J. Carrey 1674 (Χωρέμη-Σπετσιέρη 2004: 134-135)

La ciudad en sí misma es una roca en medio de un llano habitada todo alrededor. Encima de la roca está el recinto sagrado de Atenea. Recinto sagrado de la diosa era toda la ciudad y también todo el país*. ¿Dónde representaron el nacimiento de la diosa, de la diosa de la Sabiduría, de la Virgen, sino en el frontón de su nuevo Templo girado hacia el Sol naciente*? Y con la mano sostiene una lanza, símbolo de su estabilidad y su valentía, y también un escudo para rechazar, mediante la Sabiduría, toda conspiración*. Le ponen un casco para que la punta de la Sabiduría sea invisible. Le ponen también un olivo, pues su esencia es pura*. Y la representan con una gorgona en el pecho, símbolo de la velocidad de su mente*. También en su frontón occidental eligieron recordar la disputa de la diosa con Poseidón*, en otras palabras el mito cosmogónico del Ática... Oh actos que hablan del vínculo religioso de los antiguos con la madre Naturaleza...*

Si se me permitiera atribuir aquellas palabras del sacerdote egipcio acerca de los regímenes de gobierno y la educación, a la forma de esta tierra sagrada, diría que su admirable armoniosa disposición -que hasta hace setenta o cien años se mantenía aún ilesa de las calamidades que le reservaba el cruel Destino, calamidades que aún prosiguen hoy en día- era para nosotros la imagen divina no solo de un período histórico, geológico, sino también de la cuna de una de las más elevadas civilizaciones del mundo.

Y teníamos el deber de protegerla como a nuestro ser más querido. Tanto más cuanto que de la naturaleza de esta tierra y del cielo, de esta disposición, no se puede sustraer *nada* sin destruir la Armonía de los equilibrios que dominan el todo. Pero ya es tarde.



Canteras - heridas. Abren no importa dónde, en las colinas que rodean Atenas

1* Assimila del perfil de la muntanya al d'un temple.

2* A Eleusis, el lloc dels misteris (pàg.39), es va instal·lar des de finals del segle XIX indústria pesada en alguns casos al costat mateix de les restes arqueològiques, modificant per sempre el seu entorn.



Primeres indústries col·locades davant del lloc arqueològic d'Eleusis

3* Eurípides, *Medea* (veure pàg.34).

4* Rius avui inexistents en la imatge d'Atenes. El riu Ilissós es comença a soterrar a finals de la dècada de 1930 i es completa a principis dels anys 60. El Cefís flueix en alguns trams paral·lel, en altres encaixat sota l'autopista del mateix nom.

5* Ha parlat més extensament de la silueta del Licabet i de la seva transformació a "Cuestiones de Estética Pública" (1928) (veure pàg.12) i ho tornarà a fer a la "Conferencia sin título sobre el paisaje" (1958) (veure pàg.49).

6* Sófocles, *Edipo en Colono*, 670 (Trad: A. Espinosa Polit 1960: 154). En altres versions, *el país de excelentes corceles* (C. García Gual 1981: 538, J. Pallí Bonet 1995: 298), *el país de los hermosos caballos* (A. Blánquez 1982: 118), *el país de esbeltos corceles* (M. Fernández Galiano 1985: 342).

7* El déu Pan hauria ajudat a la batalla de Marató i li van dedicar un lloc de culte a una cova als peus de l'Acròpolis.

8* Aglauro, filla d'Acteo i esposa de Cècrops (veure pàg.41), té amb aquest tres filles (una d'elles amb el mateix nom) i un fill. Al peus de l'Acròpolis hi ha una cova dedicada a Aglauro.

9* Siringa (flauta), un dels atributs ordinaris de Pan.

10* Eurípides, *Ion*, 492-502 (Trad. J.L. Calvo Martínez 1978: 172).

11* Falta trobar cita

12* A la versió de la revista *Aixoní*, publicada el mateix any, intercala en aquest punt dos fragments de poemes de Παλαμάς i de Γιαννόπουλος, i després continua com la versió que es tradueix. S'ha mantingut la versió de *Texniká Xroniká*, seguint el criteri de *Keímena*.

13* *Hybris*, *desmesura*.

14* Hem conegut la discussió sobre aquest edifici a "El Arsakeio" (1948).

Las canteras prosiguen su maldita obra. Allí donde no aniquilan, hacen algo peor: mutilan las formas, pervierten el carácter de los perfiles. Y hago aquí la siguiente advertencia: la descontrolada extracción de mármol del monte Pendelis ya asciende hasta su cima. En breve veremos descomponerse la magnífica línea de su frontón*. Esta tierra yace ahora como el cuerpo en otros tiempos hermoso de un ser sublime y al que ahora roe sus carnes la enfermedad. Y si tuviera voz -que la tiene, pero no la oímos- diría: Ignorantes y miserables y bárbaros, ¿qué hacéis? ¿qué aniquiláis? ¿No sabéis que soy la madre y la nodriza, la cuna, el útero de la pasada gloria y de la futura? En vano admiráis los monumentos que erigieron un día mis hijos. ¿No sabéis que son carne de mi carne, y que cuando mi Forma sea devastada, la de éstos perderá su significado? ¿Qué hicisteis con Eleusis*? ¿Qué hicisteis con el Iliso y el Cefiso, mis dos fuentes de agua milagrosa*? Metisteis dentro vuestras alcantarillas, vertisteis las aguas de vuestras fábricas*. Ya no veo altares de los dioses sobre mis montes y colinas, sino las oficinas y las máquinas de vuestras Compañías. Aquellos eran señales de culto, de vosotros no ha quedado sino la más mísera forma de relación con la Naturaleza: la explotación. Así destrozasteis la primera y venerable cúspide de mi Acrópolis, el Licabeto, las hélices que dibujaba su perfil*.

¿Dónde está Colono, la comarca de ágiles corceles*?

¿Dónde están las cuevas y los asientos de Pan*... *oh piedra vecina de las Rocas Altas llenas de cavernas, donde las tres hijas de Aglauro* recorren -danzando en coro- los verdes espacios delante del templo de Palas, bajo el variopinto chillido y el canto de tus siringes*, oh Pan, cuando tocas la flauta en tus antros privados de sol...**

Así cantaban aquellos, no había rincón de esta tierra, barranco, cueva, manantial, arroyo, roca que no colmaran -recordando una frase de Tagore pronunciada en circunstancia análoga- de veneración y amor*.

*

* * *

Pero ¿de qué sirve? El *hibris** permanece. Ya nada la puede atenuar, permanecerá para siempre. Mayúscula es nuestra culpa. Y no solamente frente a nosotros mismos, sino también frente a la memoria de los que se fueron, frente al porvenir y frente a todos los pueblos del mundo habitado.

Pero ¿y las necesidades? Me diréis. Aquellos que plantean este interrogante saben muy bien que no es la imperiosa necesidad, ella por sí misma, la causa de las destrucciones. La causa reside en el modo como permitimos que se hiciera frente a esta necesidad.

Sobre esta cuestión de la necesidad quisiera concluir con aquello que en circunstancia análoga dijo el poeta hindú Tagore. Lo cité también hace tiempo, en ocasión del asunto de los establecimientos comerciales del Arsakeio*. Pero son palabras sabias y no nos hará daño volverlas a oír. Debemos prestarles atención:

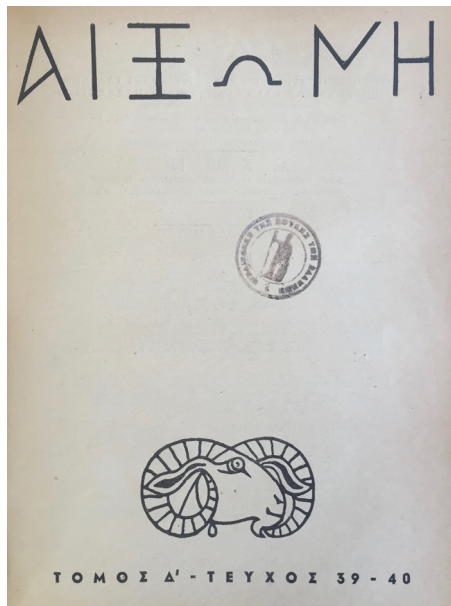
Vínculos puramente utilitaristas humillan -puesto que ignoran los derechos y las necesidades de la naturaleza íntima del hombre-: no sienten ningún remordimiento al maltratar y destruir esas obras de belleza que nunca se podrán restituir.

La utilidad, que es de naturaleza fragmentaria, no debería nunca olvidar su posición subordinada en los asuntos humanos. Jamás deberíamos permitirle ocupar en la sociedad más que su lugar legítimo ni sobrepasar su poder, ni tener la libertad de profanar la poesía de la vida, de embotar nuestra sensibilidad hacia los ideales, presumiendo de su propia vulgaridad como signo de virilidad.

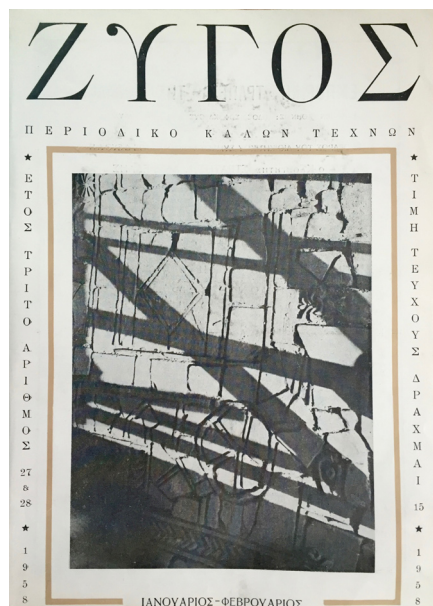
Es indiscutible que debemos concederle [al dinero] un lugar suficientemente amplio en la sociedad, pero su papel se convierte en ultraje cuando acapara las posiciones reservadas especialmente a los inmortales...

Si rechazamos o recortamos esta concesión hecha a la humanidad (es decir, que las necesidades deben desempeñar un papel secundario en la vida) y si dejamos que los instintos de provecho y de producción campen a sus anchas, éstos destruirán nuestro amor a la belleza, a la verdad, a la justicia, así como nuestro amor a nuestros iguales.*

* A Rabindranath Tagore, “Η νεωτέρα εποχή”, *Η Θρησκεία του Ποιητού* (Trad: G.I. Basiliou 1924: pàg.?). També a Rabindranath Tagore, “L’époque moderne”, a *La religion du poète*, Payot, Paris, 1924, i versió original a “Creative Unity”, *The Modern Age*. New York, 1922, pag. 115-130. Pikionis tenia l’edició grega, a la que va fer petites modificacions. (Traducció pròpia)



Portada de la revista *Aixoní* volum IV, n.39-40, Atenes, 1954-1955



Portada de la revista *Zigós* gener-febrer 1958

1* *Zυγός*: *balança, número parell*. Revista de belles arts.

2* Freatida és un barri marítim del Pireu, ciutat on va néixer Pikionis i on va viure els seus primers anys.

3* Nascut el 1887, l'escola primèria (*Γυμνάσιο*) la va cursar durant durant el període 1900-1903.

Notas autobiográficas

Αυτοβιογραφικά Σημειώματα

1958

Publicat a la revista *Zigós**, 3er any, núm.27-28, Atenes, gener-febrer 1958, pàg.4-7. Va circular una reimpressió fotocopiada amb títol “Dimitris Pikionis - Sobre la seva vida i obra” (*Δημήτρης Πικιώνης - Απ’ τη ζωή και το έργο του*), en el *Diari d’apunts de la Biblioteca de la Càtedra de Construcció de la Universitat Aristòtil de Tessalònica* (*Φύλλα σημειώσεων Σπουδαστηρίου έδρας Κτηριολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*), novembre 1963. Es va tornar a publicar en un número especial del Col·legi d’Arquitectes d’Atenes, ‘D. Pikionis’, el desembre de 1968, i de nou en el catàleg de l’exposició ‘D. Pikionis’, Pinacoteca Nacional, Atenes 1978.

Traducció anglesa a Agni Pikionis, *Dimitris Pikionis*, volum I: *Dimitris Pikionis 1887-1968*. Edicions Bastas-Plessas, Atenes 1994. Traducció italiana a Alberto Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milà 1999 (traducció de Monica Centanni).

(...)

Ahí abajo, en las rocas de Freatida* donde a diario nos llevaba nuestra abuela a mi hermana y a mí, entre aquellas rocas ásperas donde la brisa hacía temblar con delicadeza el tallo de las plantas que brotaban en las oquedades de las rocas, en aquel suelo divino cuajado de trozos de vasijas, entre los pozos abiertos de par en par que me hablaban de los antiguos habitantes de esta tierra, de mi tierra, yo cultivaba mi consciencia sobre ella, forjaba su historia.

Ya a lo largo de la escuela primaria* solía hacer caminatas para explorar el paisaje del Ática. Desde Moschato, cruzando el olivar, llegaba a las rocas del Filopappos y a la Acrópolis, o bien, siguiendo la orilla del Cefiso, hasta la Via Sagrada... Luego recorría el solitario paisaje hasta Kesarianí. Pero ¿cómo explicar justamente qué eran aquellos paisajes para los ojos de ese joven, sobre los cuales se posaba aún el “mágico velo de la poesía”^a? ¿Cómo explicar qué significaron para mí aquellas caminatas solitarias? ¡Cómo gozaba mi espíritu con la vista de la tierra removida de los huertos que humeaba bajo los ardientes rayos del sol! Ah, qué gozo daba al alma la visión inesperada de un barranco desconocido, de un grupo de olivos. Y atravesar el sagrado olivar. Y esas laderas de Atenas, las laderas y las rocas... Y las cuevas de los barrancos alrededor del peñasco de Palas Atenea, y su noble templo. A lo lejos, la música armónica de las montañas y las colinas. Y el purísimo cielo, y la brillantísima luz, la indescriptible armonía de las horas del atardecer.

a

Goethe

1* Pikionis torna a Atenes després d'un any a Munich (1908-1909) i quatre a París (1909-1912) estudiant Belles Arts i Arquitectura.

2* Veure últims fragment de "Nuestro arte popular y nosotros" (1925) (pàg.7-8).

(...)

Cuando el vapor llegó a Patras*, la blancura radiante y fría de un mármol que yacía sobre la tierra fangosa azotó mis ojos, y de inmediato me dije: "tengo que revisar cuanto he aprendido". Tal era la fría antítesis de la blancura del mármol con su entorno.

Un día en el Pireo, volviendo a la casa paterna, sentía el sol abrasar mi piel, y de repente al entrar en la sombra, su frío me hizo estremecer... Entendí que estos violentos contrastes del clima, a los que llevamos siglos exponiéndonos, conformaron el carácter contradictorio propio de nuestro pueblo.

Los antiguos, pensé, habían subyugado estas antítesis a la sección de sus cornisas y de sus cimacios. No habían pasado dos días cuando, en las casuchas populares del Pireo, vi materializada esta antítesis en el ángulo agudo que forma su tejado inclinado cuando se encuentra con el muro trasero. Estas observaciones me hicieron abandonar la enseñanza convencional y entrar en un camino autónomo que me enseñaba la naturaleza. Desde aquel momento, la búsqueda de lo que es "común" y lo que es "propio" de la que nos habla Solomós* era mi objetivo constante...

(...)

1* L'edició d'aquest text a *Keïmena* (Pikionis 1985: 134-136) posa entre claudàtors les diferències entre la conferència pronunciada en anglès ("Conferència sense títol en anglès sobre la ciutat d'Atenes i la destrucció del seu paisatge", també de 1958) i el manuscrit original en grec. Aquests claudàtors s'han mantingut.

1* Del segle XV al XIX, Grècia forma part de l'imperi otomà. La revolució grega comença el 1821, i el 1830 Grècia és declarada estat independent amb capital a Atenes (1833). A partir d'aquí va incorporant parts del seu territori actual.

2* Οδυσσεύς Ανδρούτσος (1790-1825), un dels principals líders militars de la revolució grega.

3* Κυριάκος Πιπτάκης (1798-1863), considerat el primer arqueòleg grec. Va jugar un paper important en el desenvolupament de l'arqueologia en el recent format estat pels seus treballs d'investigació, excavació i reconstrucció a l'Acròpolis (1833-1861) i per ser un dels membres fundadors, el 1833, de la Societat Arqueològica d'Atenes (F. Mallouchou-Tufano 1998: 27).

[Conferencia sin título sobre el paisaje]

[Ατιτλη ομιλία για το τοπίο]

1958

No publicat fins a *Κείμενα*, MIET. Només se n'ha trobat traducció italiana, a Alberto Ferlenga, *Dimitris Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano 1999, pàg. 344 (traducció de Monica Centanni).

*People will not look forward to prosperity who never
look backward to their ancestors.*

Wordsworth

Cuando después de las más duras batallas Grecia se liberó de un yugo maldito*, era natural que se encontrara desprovista de aquellos usos y costumbres elementales que son propios de una cultura consolidada... He aquí el motivo de las catástrofes que provoca el hombre en el paisaje natural. Puede que también tengan la culpa los arquitectos, locales y foráneos, que vivían entonces en Atenas.

Sin embargo poco antes de la liberación sucedió lo que ahora relataré. En pleno asedio de Odysseas Androútsos* a los turcos que resistían en la Acrópolis, de repente se oyó el estruendo de mármoles rompiéndose. Los turcos se habían quedado sin plomo y partían las piezas para hacerse con las grapas de las uniones. Androútsos les manda cuatro mozos para indagar el motivo de tal destrozo. Cuando volvieron y le refirieron el motivo, aquél les hizo llegar a los turcos varios sacos llenos de proyectiles. (Naturalmente, ese acto fue motivado por su secretario, el primer arqueólogo griego del que tenemos noticia, el memorable Pittákis*).

Cuando finalmente se inició la construcción de la nueva Capital, los arquitectos de aquel tiempo no tuvieron ninguna previsión, ni tan solo, para alejarla en lo posible de la Acrópolis y de la zona arqueológica de la ciudad antigua. Me decía un ilustre arqueólogo, el señor Andreas Papagiannópoulos, que incluso ahora -que tanto se discute el tema de Plaka, el barrio más antiguo de la ciudad- el plano exacto de la antigua Atenas aún no ha sido verificado.

Como sea, simultáneamente a la construcción de la nueva Capital, empezó también la extracción de piedra de las colinas, de aquel maravilloso conjunto de colinas que empieza en las Tourkovoúnia, sigue con el Licabeto, la Acrópolis y las colinas de las Musas, de Pnyx y de las Ninfas y acaba en la colina de Sikelías, difuminándose en la costa de Falero.

1* Quin viatger francès? (veure pàg.12)

2* Sobre la relació entre Atenea i el Licabet, veure pàg.40-41.

3* Falta trobar cita

4* *Medea*, 824-833. Trad?

Altra versió: *Los hijos de Erecteo desde antiguo fueron prósperos e hijos de dioses felices, de una tierra santa y no devastada, nutridos de la sabiduría más ilustre, caminando siempre con soltura por el resplandeciente éter, en donde, una vez, dicen que las santas Piérides, las nueve Musas, engendraron a la rubia Armonía.* Eurípides, *Medea*, 824-833. (Trad: A. Medina González 1983: 243).

5* Pot ser una referència a Edipo en Colono, 54-58 i 62-63:

Sagrado es el recinto del todo y al augusto Poseidón pertenece, pero aquí está también el dios que aportó el fuego, Prometeo el titán; ese sitio que pisas es el umbral bronceado de la tierra, el baluarte de Atenas; (...) Ahí, extranjero, tienes algo que nadie elogia, pero que bien conocen cuantos aquí conviven. (Trad: M. Fernández Galiano 1985: 314).

Altra versió: *Todo este lugar es sagrado: es la morada del augusto Poseidón y también la del dios portador del fuego, el titán Prometeo: el suelo que pisas se llama el umbral de bronce de este país, los cimientos de Atenas (...) Tales son estas cosas, amigo, no honradas con alabanzas, sino más bien con la convivencia* (Trad: A. Blázquez 1982: 82).

Segons antic comentarista de Sòfocles, aquests umbrals serien portes d'entrada a Hades.

Entre las primeras colinas que fueron devastadas para la construcción de la Nueva Atenas, [está] el vistoso [Licabeto], que vio destrozado su peculiar perfil. El perfil de esta colina (según testimonio de un viajero francés*), parecía las hélices de un dragón que avanzaba hacia la Acrópolis, hacia el inalienable pedestal de su diosa, símbolo inseparable de Ella*. Y de aquella figura helicoidal que tenía entonces no quedó sino la maravillosa forma del volumen principal y unas formas piramidales, propias de las tierras del norte, ajenas al espíritu del Ática.

También en aquella época se devastó la antiquísima colina de las Musas y la del Filopappos [en otras palabras, las colinas más notables. Para acabar con esta relación de destrucciones de las colinas alrededor de la Acrópolis, debo decir que la más grande es la larguísima y profundísima devastación de las faldas de poniente de la colina de las Ninfas].

Todo el paisaje ateniense cambió de aspecto. Aquel paisaje abrupto y agitado fue aplastado y allanado por la máquina apisonadora de los tiempos...

Nuestros Ancestros tenían una profunda consciencia de la singularidad de aquella tierra y cumplieron con su deber ante ella. Lo mismo que Tagore dice sobre la India, el “haber pagado con devoción y amor a la madre naturaleza”*, es también propio de los antiquísimos habitantes de nuestra tierra.

Canta Eurípides:

*Gentes prósperas fueron de siempre los hijos de Erecteo; de los dioses felices descienden; devastado nunca fue su sagrado terruño; se nutren de insignes saberes con gracia moviéndose siempre a través del éter purísimo donde Harmonía la rubia parió, según dicen, a las nueve puras Musas de Pieria.**

Sus palabras muestran claramente cómo la sabiduría de los antiguos era la sabiduría de la propia tierra que habitaban. Infinito su amor por los dos ríos de su tierra, sus dos “fuentes de agua bendita”, como los llamaban, los ríos Iliso y Cefiso.

En aquel entonces eran lugares inaccesibles que nadie podía violar, ni tan siquiera pronunciar su nombre. Allí había umbrales sagrados* e infranqueables revestidos de bronce que pertenecían a terribles diosas del inframundo...

Pero estos santuarios de la devoción de un pueblo antiquísimo se han perdido para siempre porque no figuran en ningún plano arqueológico de Atenas, no solo para saber dónde se encuentran, sino para que se pueda desarrollar

su debida vinculación jerárquica con los edificios actuales^a... ¿Y ésto porqué? Porque por los mandos de los servicios públicos parece que desfilaron individuos ignorantes de la historia, personas sin cultura ni espíritu. Hasta hace pocos años, el cauce del río Iliso proseguía mucho más allá de lo que es hoy el Museo Bizantino. Pero la decisión de verter ahí dentro sus alcantarillas supuso la condena final de la solución adecuada. El soterramiento no es una solución, más bien significa la renuncia a toda solución... [¿Acaso cumplimos con nuestro deber ante Elefsina, el santuario del Alma, que asfixiamos entre una fábrica de cemento, una estación ferroviaria y una brutal cantera? Este orden de cosas será también culpable, en un brevísimo espacio de tiempo, de la conversión del monte Pandelis, la más noble montaña del Ática, en “tierra y cenizas”.]

a Y para que armonicemos las construcciones actuales con éstas, o para que protejamos lo antiguo y lo sagrado frente al [hibris].

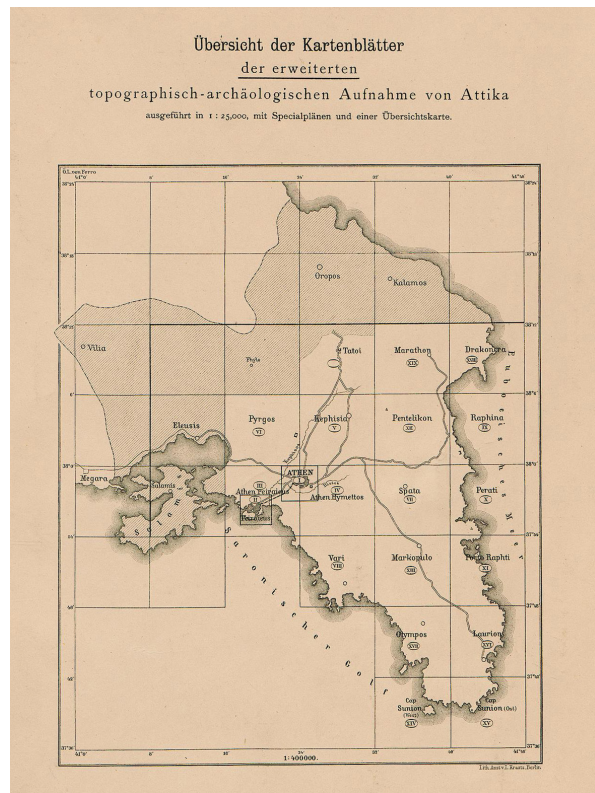
2. ÀTICA

Així com anem desxifrant una llengua a mesura que la coneixem, també la ciutat, en un primer moment un caos inconnex, mostra més endavant la seva forma.

Amb els textos Pikionis comença a dibuixar-nos la forma de l'Àtica. Aquesta ens és presentada tant a través d'allò que veu com de l'angoixa davant les evidències de la seva destrucció. Però els escrits es mantenen foscos quan no coneixem la ciutat.

Necessitem per tant un cert coneixement de l'objecte del què parla Pikionis per entendre els seus escrits. Es tracta d'un objecte canviant. L'Àtica de la seva infància és l'entorn natural de la ciutat, encara poc modificat per l'home, i són les traces de les Atenes passades, distingibles en la ciutat que veu. Al llarg de la seva vida, Pikionis és testimoni d'una transformació radical de la ciutat, que ocupa la totalitat de la conca quan aquest li dedica les seves últimes paraules.

Les pàgines que segueixen són una primera aproximació a l'Àtica. Començarem veient el seu relleu natural i com aquest determina l'estructura de la ciutat i la seva evolució des del primer assentament fins a finals del segle XIX. A continuació veurem l'evolució de la ciutat durant la primera meitat del segle XX, quan circumstàncies polítiques, socials i econòmiques van conduir la ciutat a un creixement descontrolat i a la dramàtica destrucció del seu entorn natural i de l'ús agrícola de la plana.



els quarterons de Kaupert, *Karten von Attika* (1881-1903)



fragment d'un dels quarterons

Ya a lo largo de la escuela primaria solía hacer caminatas para explorar el paisaje del Ática. Desde Moschato, cruzando el olivar, llegaba a las rocas del Filopappos y a la Acrópolis, o bien, siguiendo la orilla del Cefiso, hasta la Via Sagrada... Luego recorría el solitario paisaje hasta Kesarianí. Pero ¿cómo explicar justamente qué eran aquellos paisajes para los ojos de ese joven, sobre los cuales se posaba aún el “mágico velo de la poesía”? ¿Cómo explicar qué significaron para mí aquellas caminatas solitarias? ¡Cómo gozaba mi espíritu con la vista de la tierra removida de los huertos que humeaba bajo los ardientes rayos del sol! Ah, qué gozo daba al alma la visión inesperada de un barranco desconocido, de un grupo de olivos. Y atravesar el sagrado olivar. Y esas laderas de Atenas, las laderas y las rocas... Y las cuevas de los barrancos alrededor del peñasco de Palas Atenea, y su noble templo. A lo lejos, la música armónica de las montañas y las colinas. Y el purísimo cielo, y la brillantísima luz, la indescriptible armonía de las horas del atardecer (“Notas Autobiográficas” 1954, pàg.46).

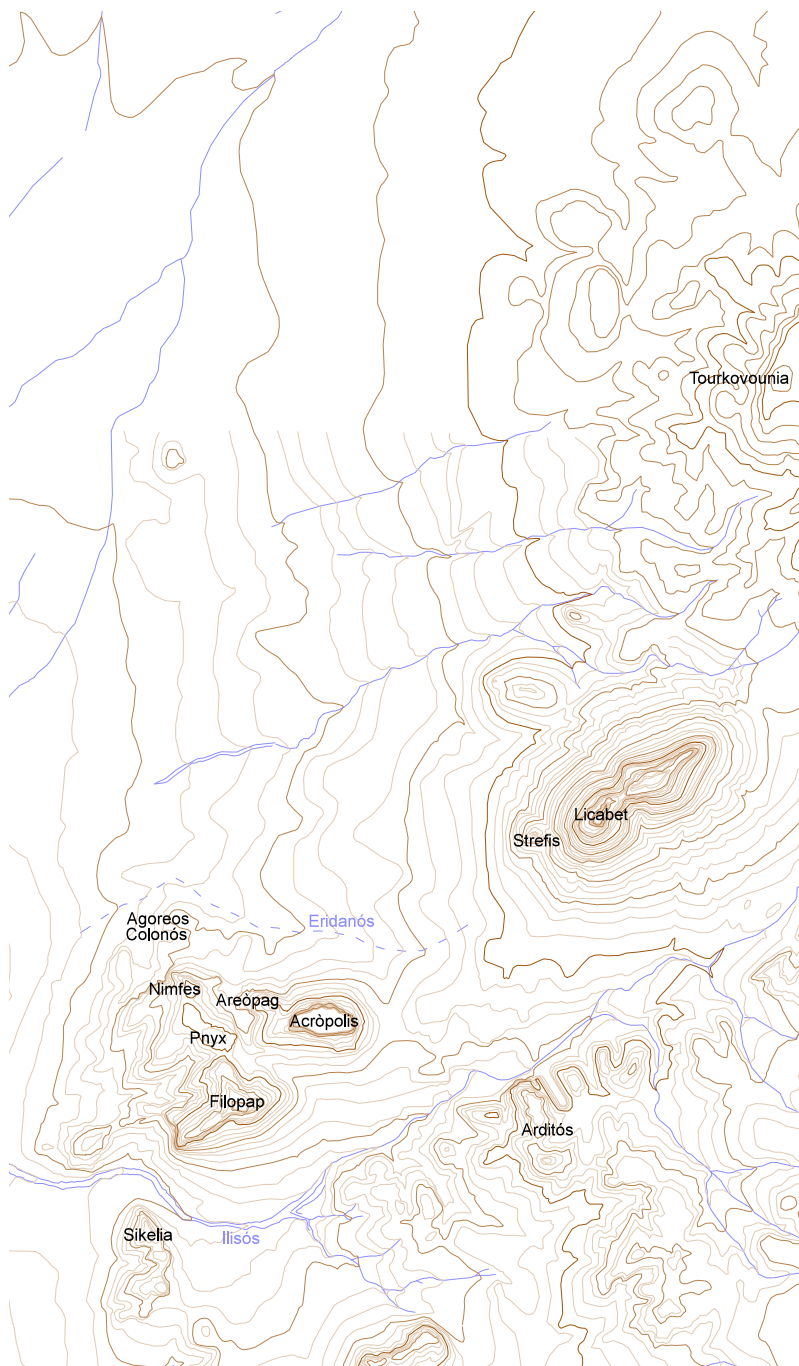
Per entendre quina és aquesta Àtica que explorava Pikionis en les seves excursions infantils i de la què tant en lamenta la destrucció, podem començar veient quin és el seu relleu. No s'ha pogut trobar cartografia digital de l'Àtica, que encara que fos actual ens podria servir de base per reconstruir la d'un segle enrera. Afortunadament, però, disposem del plànol de Kaupert.

el plànol de Kaupert (1875-1895)

Mentres un Pikionis de 10 anys explorava l'Àtica recorrent els camins, saltant barrancs i travessant oliveres, el cartògraf alemany Johann August Kaupert en feia un aixecament topogràfic. És per tant un testimoni detallat de l'Àtica que Pikionis evoca en els seus escrits anys més tard.

Kaupert va realitzar, en col.laboració amb l'arqueòleg Ernst Curtius, l'*Atlas von Athen*, publicat a Berlin l'any 1878. Més endavant, juntament amb l'arqueòleg alemany Arthur Milchhoefer i per encàrreg de l'Institut Arqueològic Alemany, publiquen *Karten von Attika* (1881-1903), valuós testimoni de la topografia i de les restes arqueològiques de tota la península. *Karten von Attika* conté una sèrie de quarterons de l'Àtica fets durant el període 1875-1895. 26+2 làmines (54 x 58cm), 11 làmines més petites (28 x 29cm), un gran plànol (81 x 103cm) i un text de 280 pàgines. Els quarterons de tota l'Àtica són a escala 1:25.000, el plànol de la ciutat d'Atenes (1881) 1:125.000. Els plànols dibuixen les corbes de nivell cada 20 metres (cada 5m en el centre d'Atenes), informació detallada de l'ús del sòl i, en vermell, les restes arqueològiques.

Sobre aquest plànol podem redibuixar la topografia de l'Àtica i els seus cursos d'aigua i reconèixer la morfologia de la conca d'Atenes que ens descriuen els entesos.



els turons de l'espina dorsal (base Kaupert, 1881)

Les corbes de nivell del plànol de Kaupert dibuixen una conca completament rodejada per una cadena de serralades a excepció del seu costat sud, que s'obre al mar. El massís muntanyós de l'Egaleu (467m) la tanca des de l'oest, el mont Parnes (1.410m) des del nord, el Pendèlic (1.108m) des del nord-est, l'Himet (1.027m) des de l'est.

Aquesta cadena de muntanyes constitueixen una fortificació natural i deixen entre elles passos estrets i de fàcil control. A través d'aquests passos Atenes es comunica amb les altres tres conques, més petites, de la península de l'Àtica: la de Mesogea, darrera l'Himet, la d'Eleusis cap a on es dirigia el Camí Sagrat superant el massís de l'Egaleu, i la de Marató a l'esquena del Pendèlic. Aquest conjunt de muntanyes i planes formen la península de l'Àtica, situada a l'extrem sud-est de la Grècia continental. És una terra bàsicament muntanyosa, amb pendents abruptes que configuren entre elles petites planes fèrtils i rodejada de mar amb infinites cales i ports naturals.

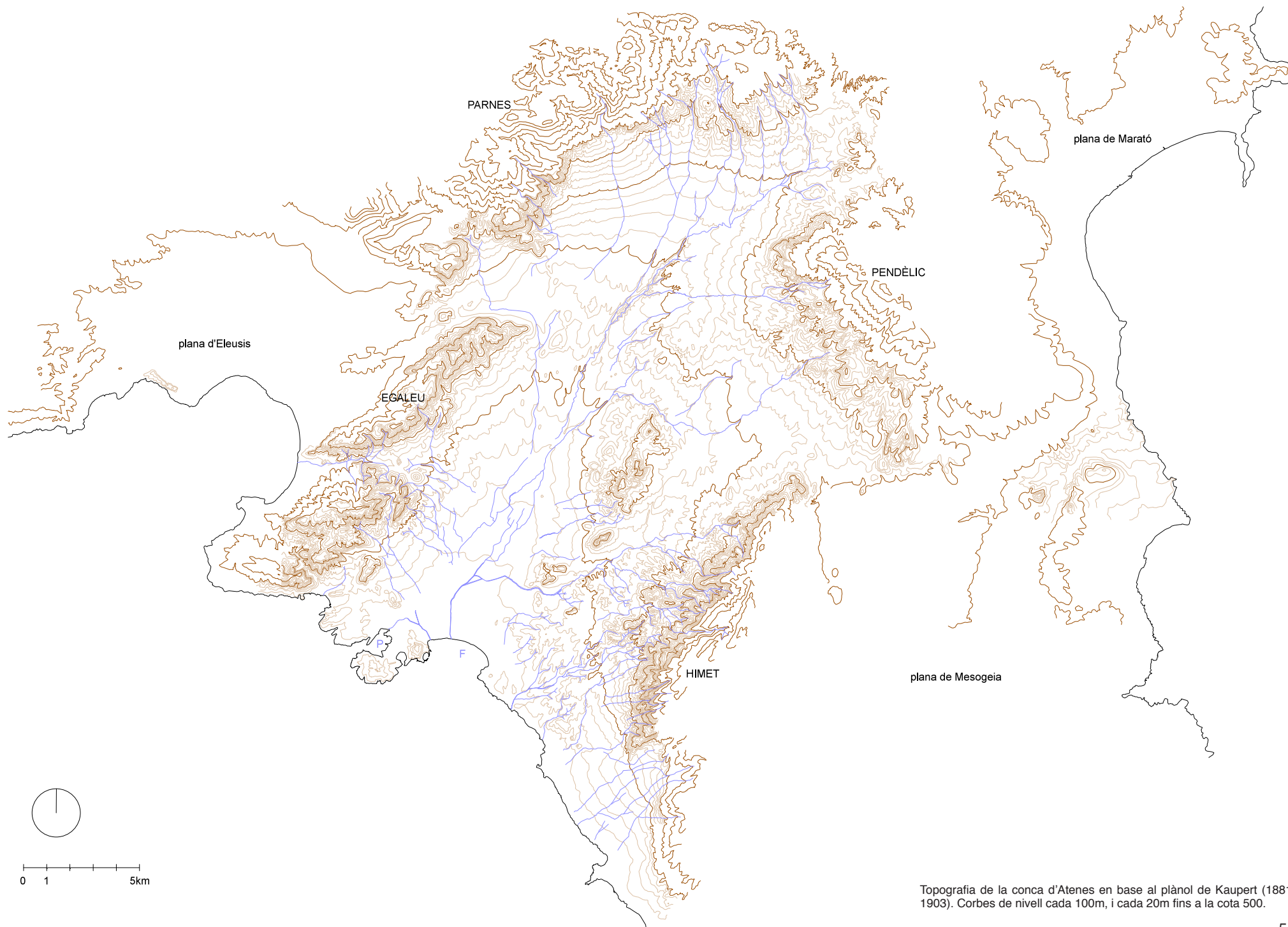
El litoral de la plana d'Atenes, d'uns 30km, dibuixa dos ports en el golf Sarònic: Faleros i el Pireu. Des de la costa la plana s'extén en direcció nord-est amb forma aproximadament ovalada de 22 km de llarg i 10km d'ample.

Una filera de turons, l'espina dorsal, recorre la plana d'Atenes partint-la en dues parts desiguals. Aquesta cresta de pedra calcària comença a prop del mar amb el turó de Sikelia (Sicília) (78,80m obre el nivell del mar), l'Arditós (133,10m) (entre aquest i el d'Agras es farà l'estadi Panathinaikó), més enllà el Filopap (o de Mouseion) (147,40m), el Pnyx (109,50), el turó de les Nimfes (ara Observatori Astronòmic) (104,80m), l'Acròpolis (156,20m), l'Areópag (115m), Agoreos Kolonós (68,60m), continuen esprés d'una interrupció amb els pics cònics del Licabet (277,30m) (o Anchesmos, després són les Tourkovounia que agafen aquest nom) i el Strefis (163m), deixen un altre buit i culminen amb les Tourkovounia (o Likovounia, Brilessos, Anchesmos) (338,60m), aquestes últimes els turons més alts de l'espina dorsal.

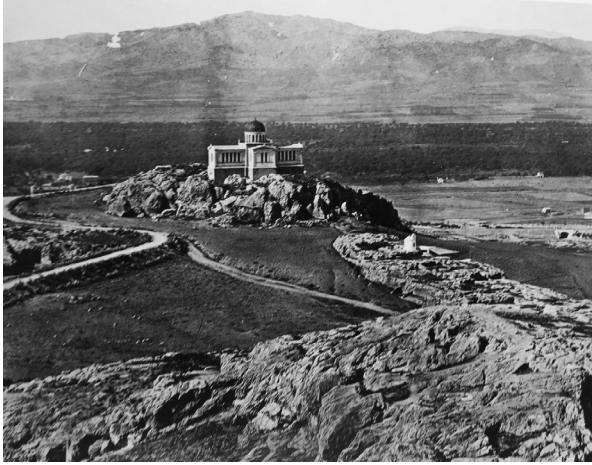
El plànol de Kaupert també ens mostra els cursos d'aigua que reguen la conca d'Atenes. La part occidental de la creua el riu Cefís, el més gran. Neix al mont Parnes i recorre la plana a ponent de l'espina dorsal durant 27 km fins al mar, al golf de Faleros. Per la part oriental de la plana, al sud-est dels turons centrals, l'Ilisós serpenteja sota l'Himet, passa pels peus de l'Arditós, després entre el turó del Filopap i de Sikelia i prossegueix fins entregar les aigües al Cefís. Tots dos rius són torrents, molt petits en època de sequera però assolint forces catastròfiques després de les pluges, arrossegant el que troben per davant i creant inundacions, especialment a les parts baixes del seu curs, a prop del mar.

A aquests dos rius cal afegir-ne un de més petit però d'aigua abundant, l'Eridanós, el traçat del qual ha estat esborrat sota la ciutat quan Kaupert la dibuixa, però no així la seva topografia. Neix als vessants sur del Licabet i corre en direcció oest cap al Cefís. Passa pels peus de l'Acròpolis, per la vessant nord, tant a prop que ràpidament quedarà atrapat dins dels murs de la ciutat i serà canalitzat. Els altres dos rius, en canvi, quedaran més enllà dels límits de la ciutat antiga, i quan aquesta creixi en constituïran durant molt temps els límits oest i sud-est.¹

¹ Travlós 2005: 5-18, Doxiadis 1960: 2-3.



Topografia de la conca d'Atenes en base al plànol de Kaupert (1881-1903). Corbes de nivell cada 100m, i cada 20m fins a la cota 500.



El turó de les Nímfes (amb l'Observatori Astronòmic al cim), vist des de l'Areòpag. Darrera veiem la plana agrícola del Cefís amb el gran olivar. Al fons, l'Egaleu. 1843-1846 (J. Travlós i G. Manousakis 1967 (ed): 100).

L'Àtica és en termes generals una terra seca i nua, sense arbres. Tot i així, a part de pins, arbres petits i arbustos a les seves planes s'hi extenen grans superfícies d'olivars des de l'antiguitat. A Atenes, mentres la part oriental de la plana és realment seca i incultivable, la vall del Cefís és rica i alimenta als peus de l'Egaleu l'olivar mil·lennari d'Atenes. L'Àtica és rica en certs productes i pobra en altres. Quan Atenes prospera i augmenta la població, l'Àtica no pot produir lo suficient i haurà d'importar productes, especialment cereals.

L'Àtica és una font abundant de materials. Marbre blanc, mines de plata i excel·lent argila (segons Travlós, l'argila de l'Àtica i en especial la de la plana d'Atenes és el regal més gran de la terra als seus habitants, per fer ceràmica i més endavant material de construcció) contribuiran a l'esplendor de la ciutat del període clàssic. La construcció de la ciutat és la destrucció del seu relleu.

Tal és l'harmonia de les seves formes, llums i colors que no és difícil pensar que és fruit d'una composició intencionada:

Sur le fond de la perspective, des lignes de montagnes ondulent en une exquise harmonie de contours et de couleurs. Le décor est fin, diapré, chatoyant. Il semble composé avec un ordre et un art conscients de l'effet. Chaque silhouette, chaque pente joue sa partie dans ce concert de formes et de teintes, où les contrastes les plus subtils, les nuances les plus mobiles exécutent une symphonie délicate sans cesse animée par les variations de l'éclairage.²

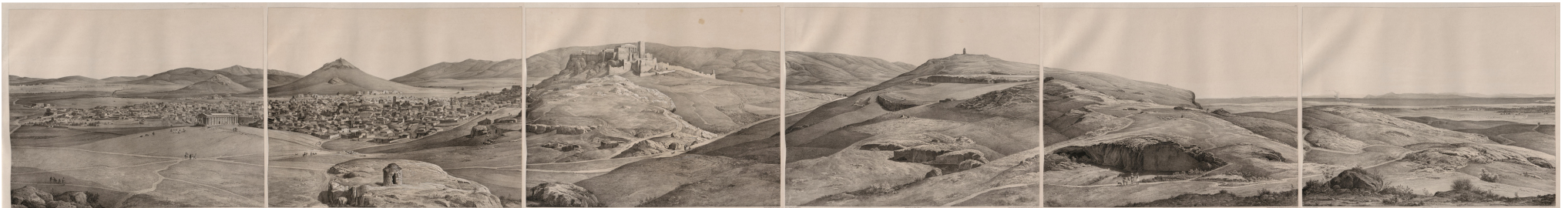
Aquesta percepció té una forta presència en el cicle del dia a Atenes. La conca d'Atenes com a unitat de composició l'hem vista també en els escrits de Pikionis. Continua el mateix autor amb una descripció de la visió canviant d'aquestes muntanyes al llarg del dia:

À l'ouest et au nord, les pentes molles de l'Aegaleos, prolongées par les rudes escarpements du Parnès ciselés de brèches, étalent de vives oppositions de roches nues et de sombre de verdure. Sur cet écran, la lumière matinale fait jouer ses irisations. Un flocon de nuage promène çà et là son ombre projetée; un reflet s'allume sur la falaise de l'Harmos; une nuance violacée assombrit la brèche de Phylé, fantasies lumineuses où vibre l'allégresse de l'atmosphère. Isolé au levant sur le fond de l'horizon, le Pentélique dessine son monumental fronton. La symétrie de sa silhouette architecturale, la teinte foncée de sa toison d'arbustes, sa paix sylvestre en font le reposoir souhaité où s'amortit l'irradiation du plein midi, entre le polychromie inconstante du Parnès et l'aveuglante réfraction des roches grises de l'Humette. Mais retournez-vous vers le golfe embrasé. Là-bas, au couchant, une gaze d'or scintille sur la nappe incandescente, auréole les crêtes opalines et bleutées des îles radieuses. Puis, à l'heure divine où, comme disent les Grecs, le somptueux seigneur de l'espace "règne en gloire" sur l'horizon avant de mourir, un reflet rapide du couchant vient déposer sur l'Attique une éphémère couronne de violettes et de lilas. Le large dos de l'Hymette se colore d'un dernier feu de Bengale qui clôt la fête de lumière et laisse l'atmosphère un instant attristée dans l'attente de la nuit constellée d'or.

2 Fourgères 1912: 6-7.

Entre els antics hi havia la creença que el paisatge de l'Àtica és fruit d'un gran cataclisme (Critias, Plató). Existeix una tendència a pensar en la plana d'Atenes com un lloc format en un sol moment, fruit d'una acció (forces naturals, gran cataclisme) o d'una voluntat (composició harmoniosa intencionada).

En el cor d'aquesta plana, en un punt relativament proper al mar, sobre un dels turons centrals de l'espina dorsal que pel seu relleu configura un fortificació natural, es crea el primer assentament. L'espina dorsal dibuixa un cercle (en la combinació de planta i alçades) al seu voltant col·locant-lo al centre de la composició. Si la plana d'Atenes és fruit d'una composició intencionada, l'objectiu hauria estat col·locar l'Acròpolis al centre i disposar al seu voltant un escenari adequat.

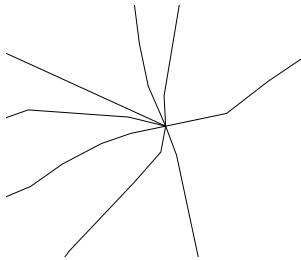


Fragment de Stademann, *Panorama von Athen*, 1835. El dibuix està fet des del turó de les Ninfes. A l'esquerra, el turó d'Agoreos Colonós (amb el temple d'Hefest). Darrera seu, el Licabet encara amb dos pics, més enllà les ondulacions de les Tourkovounia i al fons de tot el Pendèlic. Al centre, l'Acròpolis amb l'Areòpag davant. Darrera l'Acròpolis, l'allargat Himet. A la dreta en primer terme el Pnyx i darrera seu el Filopap.

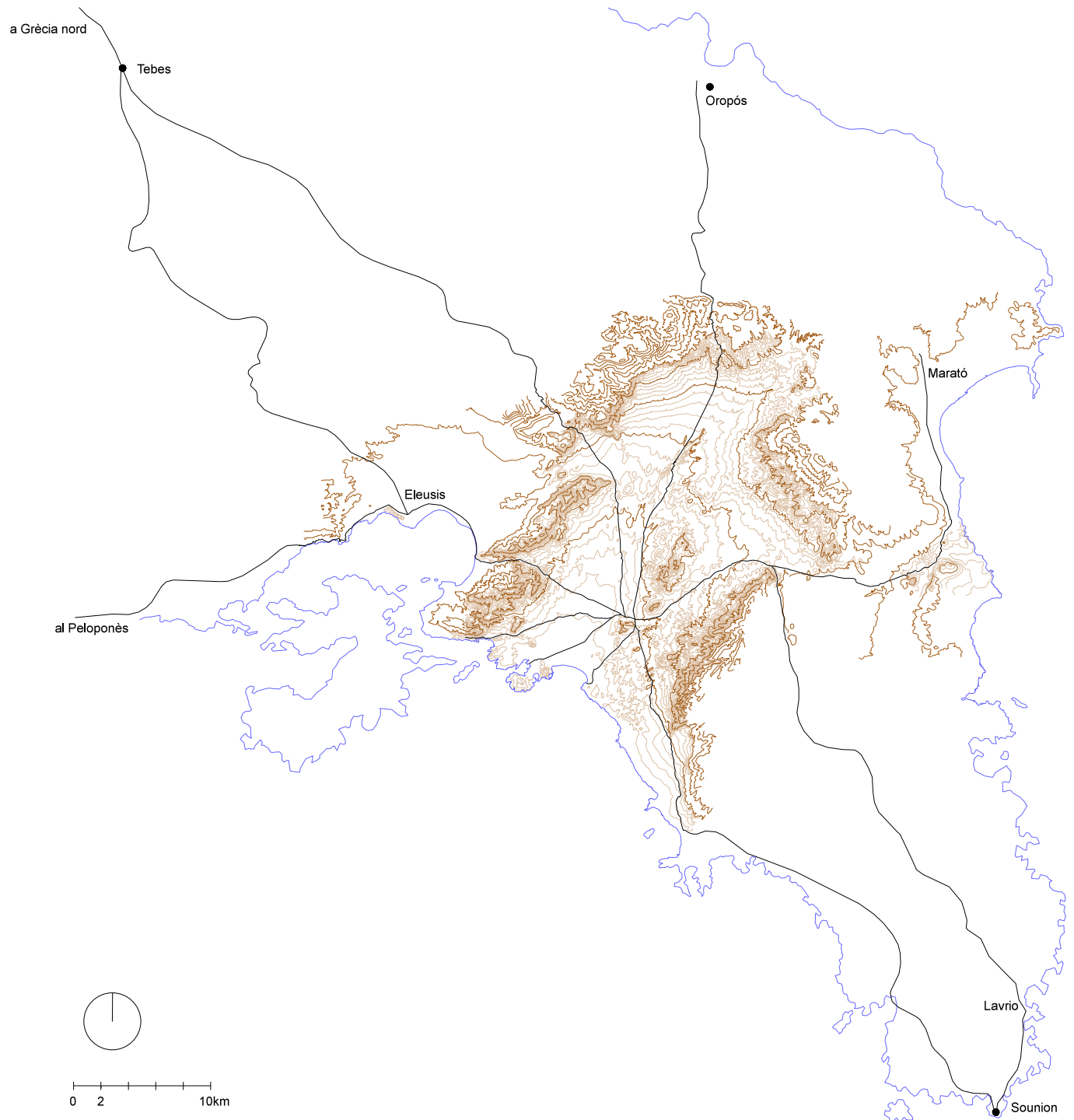
Els camins de l'Àtica

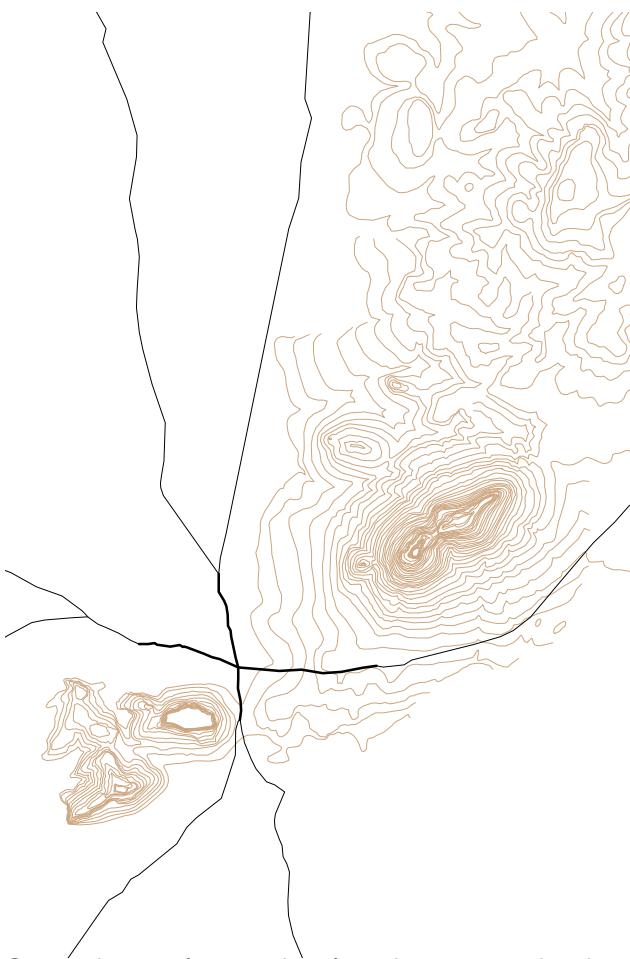
En respondre als passos naturals de la cadena de muntanyes que rodegen la conca d'Atenes, la xarxa bàsica de camins de l'Àtica, tant de comunicació interna com d'aquesta amb l'exterior, no canvia des de temps primitius. El traçat de les carreteres en temps de Kaupert no és més que una versió moderna d'aquesta xarxa de camins.

Per tant, dibuixen una estructura bàsica sobre la qual sempre s'ha recolzat l'assentament sobre aquest lloc. Alguns fragments d'aquests traçats més properes al nucli urbà han estat esborrats o modificats pels projectes de la ciutat moderna, però es poden restituir fàcilment.

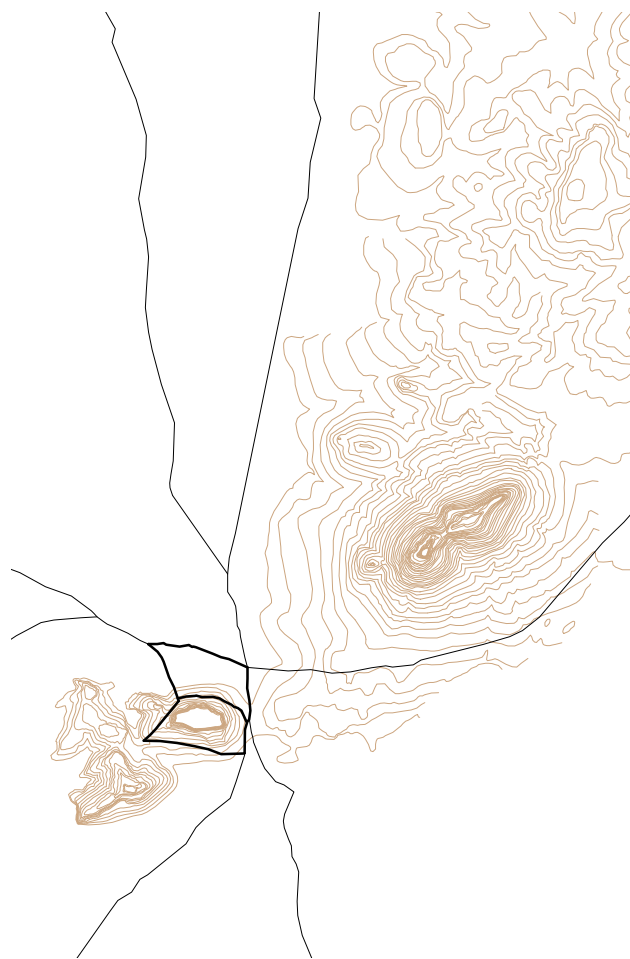
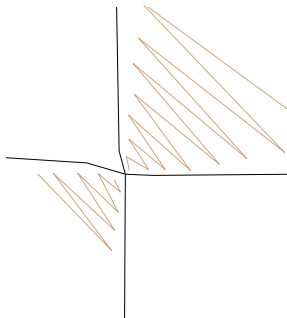


La xarxa de camins configura, a escala de la península, una estructura radial amb centre al primer assentament d'Atenes.

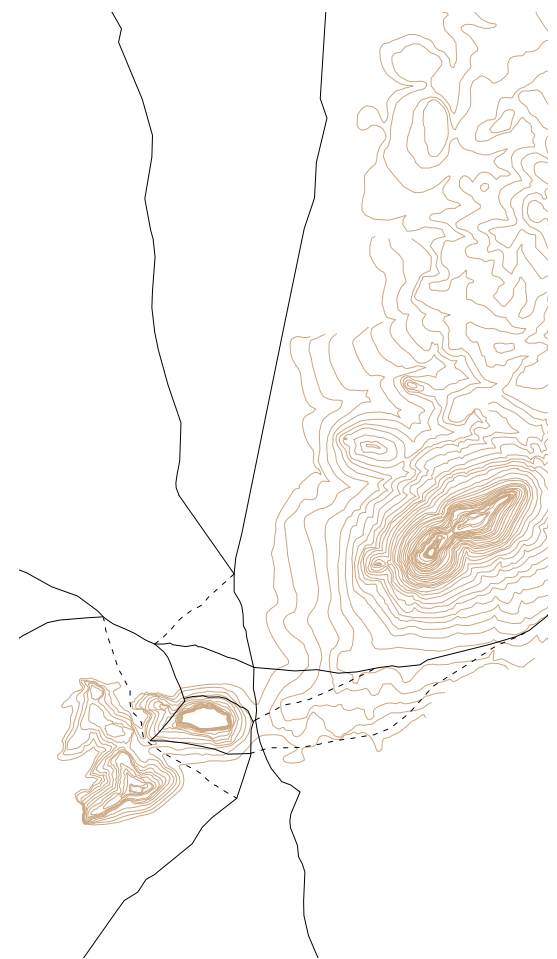
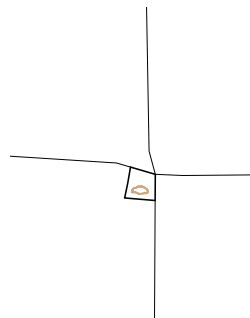




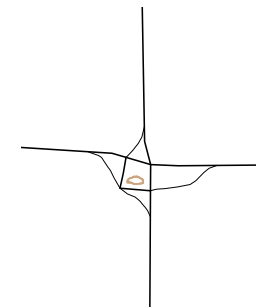
Quan veiem, però, a escala més petita com es troben la xarxa de camins i l'espina dorsal, veiem que el relleu d'aquesta segona obliga a la xarxa de camins a resumir-se en una creu: des de l'oest s'agrupen els camins d'Eleusis (i del Peloponès) i el del Pireu, des de l'est els de les planes de Marató i de Mesogeia, des del nord el la Grècia peninsular i el d'Oropós, i des del sud els del port de Faleros i el del cap Sunion.



Aquesta creu té el seu centre just davant de l'element més singular de l'espina dorsal, l'Acropolis, i es lliga a la roca rodejant-la amb un petit llaç, conformant un rectangle que penja en un quadrant de la creu.



A aquesta estructura s'hi afegeixen altres enllaços entre la creu i el rectangle i camins secundaris a llocs propers.



The map illustrates the evolution of the city walls of Athens through various historical periods. The legend identifies the following categories:

- període arcaica (archaic period): represented by red circles.
- període clàssic (classical period): represented by red circles.
- període hel·lenístic (hellenistic period): represented by orange circles.
- període romà (roman period): represented by yellow circles.
- domini llatí (Byzantine period): represented by green circles.
- domini otomà (Ottoman period): represented by blue circles.

The map shows a central area representing the city, with concentric lines indicating the boundaries of successive walls. The gates are marked with colored circles corresponding to the legend. A scale bar at the bottom left indicates distances from 0 to 500m. A north arrow is also present.

L'Atenes per on passejava Pikionis de petit no era només un relleu sinó també la superposició de moltes Atenes històriques, fragments que Pikionis veia i conformaven també la seva imatge de la ciutat. El plànol de Kaupert reuneix tots aquests fragments. El coneixement de l'evolució de la ciutat ens permetria llegir en aquest plànol quines són les pervivències de les Atenes històriques.

L'evolució d'Atenes des de l'època prehistòrica fins a principis del segle XIX ens l'explica Ioannis Travlós¹, arquitecte i arqueòleg, un dels grans estudiosos de la ciutat. És una descripció centrada en les pedres que estaria bé completar més endavant amb altres mirades, però ens serveix com a punt de partida.

La base topogràfica que utilitza Travlós per dibuixar les seves hipòtesis de l'evolució de la ciutat és molt semblant a la del plànol de Kaupert, així que nosaltres podem seguir utilitzant-la com si fos el suport primitiu de la ciutat.

A les pàgines que segueixen es comenten alguns punts interessants de Travlós i es dibuixa sobre el plànol de Kaupert els elements que hi perviuen, és a dir, aquells que veia Pikionis de petit i que conformen la seva imatge de la ciutat.

El coneixement que es té de l'evolució d'Atenes no és el mateix per a cada període, ni tampoc ho és la importància de cada època per a l'evolució de la ciutat ni per a Pikionis.

Pikionis va néixer exactament mentres es duïen a terme les primeres grans excavacions a l'Acròpolis (Kavadías i l'alemany Kawerau, 1885-1890). Llavors sortien a la llum el primitiu mur ciclopi de l'Acròpolis, fonaments del palau micènic dels primers reis d'Atenes i de l'Antic Temple (la versió anterior de l'Erecteu) i fragments enterrats de temples i d'estàtues. L'arqueologia feia en aquell moment els seus primers passos, calia encara que avansessin les excavacions sistemàtiques tant a l'Acròpolis com per tota la ciutat perquè evolucionessin els coneixements de l'antiga Atenes. També estaria bé refer la història d'aquest redescobriment de les antigues Atenes, gran part fet en vida de Pikionis, i que ara només s'apunta quan s'ha trobat la informació.

¹ I. Travlós, *Πολεοδομική Εξέλιξις των Αθηνών* (Evolució urbana d'Atenes, des de l'època prehistòrica fins a principis del segle XIX). Kapon, Atenes 1960.

L'Acròpolis, centre de l'Àtica - l'Atenes micènica

Les excavacions de Kavadias i Kawerau (1885-1890) van certificar que l'ús de l'Acròpolis com a lloc de residència permanent havia començat a les seves vessants des de període neolític, utilitzant-ne el cim com a refugi en cas de perill.

També es van trobar evidències que l'Acròpolis era una seu reial micènica, fet que coincideix amb els mites que ens parlen dels reis Cècrops, Erecteion, Teseu i altres.

Es situa a Cècrops, el que alguns anomenen primer rei d'Atenes, probablement entre finals del XV i principis del XIVaC. Se li atribueix la fundació del primer assentament, d'aquí el nom de Kranaa (la roca) o de Cècròpia.

Sembla que en aquella època Atenes es limitava a l'Acròpolis i a un petit recinte als seus peus, organitzat a costat i costat del *perípatos*, un camí circular que rodejava el turó. A dalt de l'Acròpolis hi havia les edificacions més importants, com el conjunt del palau reial, construït al punt més alt, entre els actuals Partenó i Erecteu. A les vessants de la roca hi havia coves-santuari dedicades a diverses divinitats, preàmbuls de llocs de culte posteriors.

Però el de l'Acròpolis no era l'únic assentament de l'Àtica. S'han trobat importants restes arqueològiques del període micènic en altres punts del territori.

Una de les reformes més importants d'Atenes s'hauria fet durant el regnat de Teseu, que es situa en algun punt del segle XIII aC. A ell s'atribueix el *sinecisme* (*συνοικισμός*), agrupació de tots els petits Estats de l'Àtica en un de sol sota el poder central de l'antiga Cècròpia, a qui li dona el nom d'Atenes, és a dir, les Atenes*. El culte de la deessa rural Atenea esdevé oficial i s'institueixen unes festes comunes, Synoikia i Panatenees per afirmar la solidaritat religiosa i política de l'Àtica unificada. L'Estat d'Atenes equival als límits de l'Àtica, tots els habitants de l'Àtica són ciutadans d'Atenes, amb els mateixos drets.

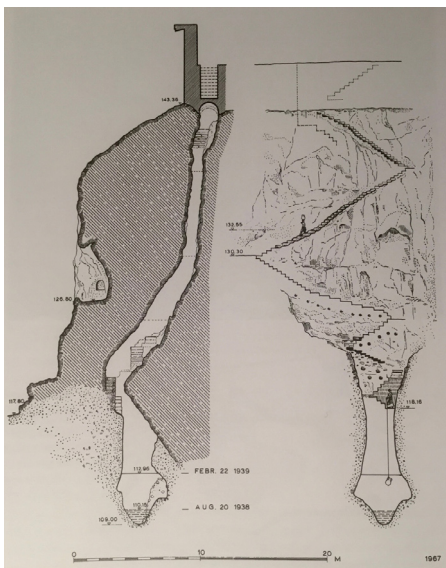
El nou Estat té noves necessitats. Els edificis administratius baixen gradualment de l'Acròpolis a la plana, al nord-oest de la roca. Així es construeix l'Àgora de Teseu (no confondre amb l'Àgora de Solon, *Ἀρχαία Ἀγορά*, per a nosaltres l'àgora clàssica), en un punt encara no concretat.

És en aquest context que es construeix el mur ciclopí que ha arribat fins el dia d'avui. L'entrada principal es manté a l'oest, com en el recinte primitiu. Es creu que més a baix, als peus de la roca, es va construir un segon mur (*pelargikós* o *eneapilon*), amb l'objectiu de reforçar l'entrada de l'Acròpolis i d'incloure dins del recinte fortificat les fonts d'aigua de les seves faldes. Un d'aquests punts d'abastament d'aigua es va descobrir el 1930 al final d'unes escales que partien d'una cova situada sota l'Erecteu, comunicada també amb l'Acròpolis mitjançant un tunel interior. Aquesta impressionant construcció de l'època micènica devia ser la primera obra pública d'abastament d'aigua a la ciutat.

* En plural, com hem conservat nosaltres, expressant la unió dels pobles de l'Àtica. En grec es va mantenir aquesta forma (*αἱ Ἀθῆναι*) fins a la reforma de la llengua de l'any 1976 a favor de la variant demòtica (*ἡ Ἀθήνα*).



fragment del mur ciclopí (s. XIII aC), es veu darrera una punta del Partenó (Travíós 2005: 27).



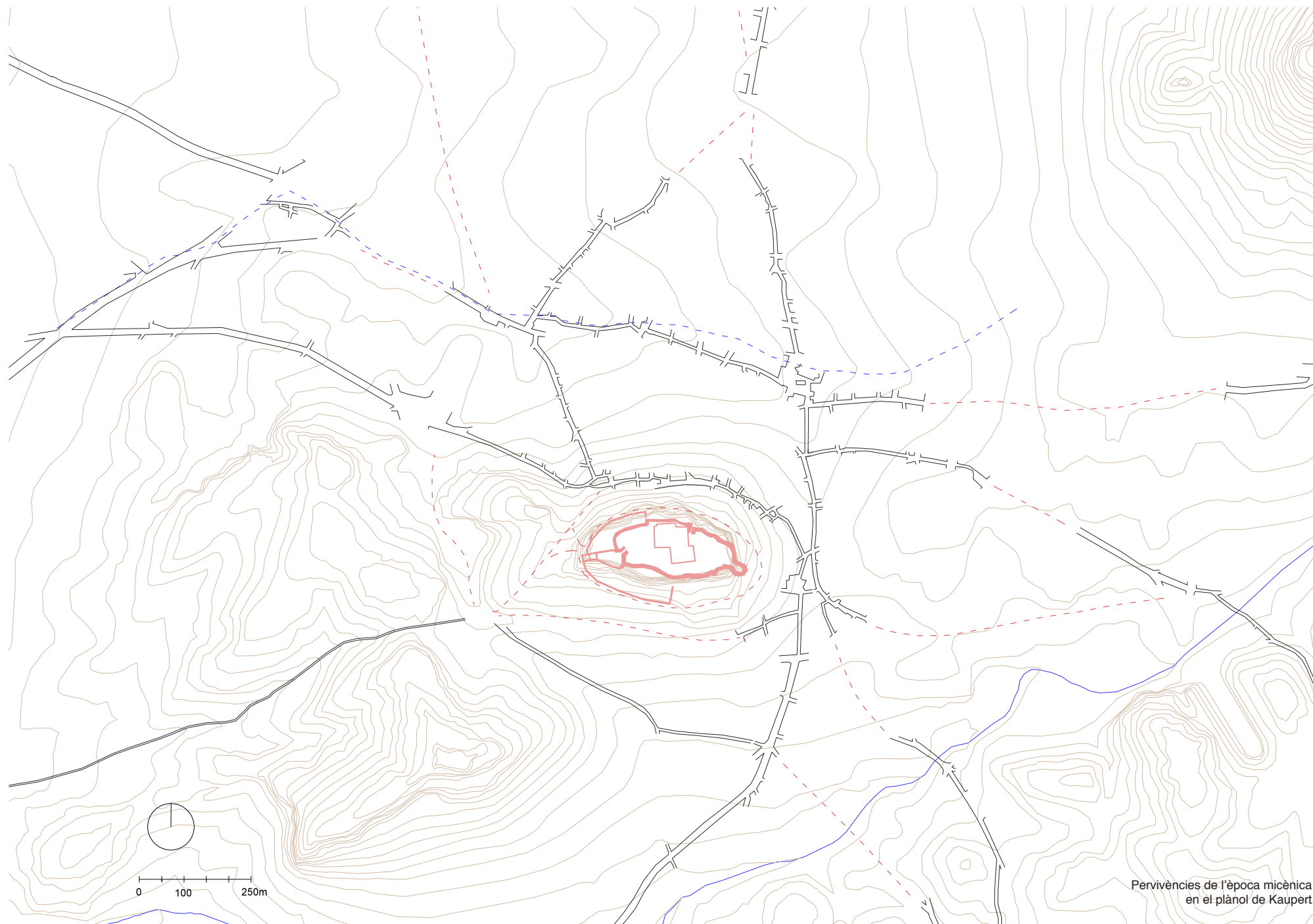
Construcció d'abastament d'aigua de l'època micènica a la vessant nord de l'Acròpolis (Camp 2001: 18)

Les obres de fortificació i d'abastament d'aigua preveuen l'amenaça d'una invasió possiblement dels doris, que avancen cap al sud de Grècia aprofitant la caiguda de la civilització micènica. Sembla però que els habitants de l'Àtica se'n salven gràcies, segons diu la tradició, a l'autosacrifici de Kodros, el que seria l'últim rei d'Atenes. D'aquí que els atenencs es consideressin autòctons, idea que l'Atenes clàssica aprofitarà políticament per justificar el seu control sobre el mar Egeu*.

Altres autors (Fougères 1912: 12) expliquen aquesta transició com un progressiu afebliment de la reialesa davant del desenvolupament de la vida urbana a la part baixa de la ciutat, conseqüència de les noves necessitats de la ciutat central després del *sinoikismós*.

En tots cas, òrgans de govern cada vegada més complexes es traslladen a baix. La vida política es concentra a l'Àgora de Teseu, que es va extenent progressivament. L'Acròpolis tendeix a ser un santuari. Llavors és clara la separació de la ciutat en dues parts: l'Acròpolis (πόλη), i ciutat de baix (άστυ).

* Idea a la què Pikionis fa sovint referència tot i que, com veurem, amb altres connotacions.



De l'Acròpolis a la ciutat - l'Atenes arcaica

Al declivi dels palaus micènics li segueix un període d'inestabilitat. La unió completa de l'Àtica en l'Estat d'Atenes sembla que no es materialitza fins a finals del s. VII aC, quan Eleusis es sotmet a la ciutat central. El poder d'Atenes es consolida, les necessitats de la capital es multipliquen i la ciutat creix. Les reformes polítiques i socials de Soló (s. VI aC) intenten posar fi a les disputes entre les famílies aristocràtiques d'Atenes. Així i tot, a mitjans del s. V aC el tirà Pisístrat pren el poder. Quan acaba el règim tirànic, Clístenes institueix la democràcia. Aviat una nova força, els perses, amenaçarà Atenes sense èxit.

Soló inicia amb el trasllat de l'àgora un nou programa d'edificació, que continuaran Pisístrat i els seus successors. La nova àgora ocupa l'esplanada a l'est del turó de Agareos Colonós, entre l'Areòpag i l'Eridanós. La posició és inmillorable, segurament propera a l'àgora de Teseu. La creua en diagonal el carrer més important de la ciutat, el que uneix l'Acròpolis amb les altres poblacions de l'Àtica i amb la resta de Grècia. L'espai de l'àgora havia estat anteriorment utilitzat com a cementiri, i probablement era des de temps anteriors lloc de concentració per a celebracions i competicions dedicades a avantpassats i a déus. Així, en aquesta zona lliure d'edificacions, els atenencs construeixen a inicis del VI aC el centre públic oficial de la ciutat. Durant la celebració de les Panatenees, la festa més gran de la ciutat, instituïda el 566 aC i dedicada a la seva deesa protectora Atenea Partenos, la marxa recorria l'àgora a través d'aquest carrer i pujava cap a l'Acròpolis.

* Entre aquestes estàtues enterrades hi havia el "demon de triple cos", serps, lleons devorant toro, gorgones, genets, etc.



Algunes de les escultures de l'Acròpolis que van veure la llum, en aquest cas, durant els treballs per a la cimentació del museu. Fotografia al voltant de 1864, col.lecció Theodórou. (Valavanis 2007: 49)

És probable que es construís una nova muralla, tot i que no se n'ha trobat cap resta i no tots els historiadors coincideixen amb la seva existència. Tampoc se sap exactament quina era l'extensió de la ciutat, tot i que hi ha proves d'haver-se expandit al voltant de l'Acròpolis i especialment cap al nord. També es construeix una xarxa de clavagueram que recull l'aigua de pluja i la condueix a l'Eridanós.

Soló i Pisístrat s'ocupen de l'Acròpolis, el lloc sagrat més important de l'Àtica. Pels estudiosos és difícil saber el procés de construcció de l'Acròpolis des de l'època micènica, per una part perquè els temples que es van construir el V aC amaguen els seus fonaments, i per l'altra perquè les primeres excavacions van arribar fins la roca i destruir les segurament poques traces que perduraven. Poden però refer una imatge de l'edificació a través de la multitud de fragments d'edificis trobats, estàtues de temples i inscripcions que els atenencs van recollir i enterrar* quan van tornar a la ciutat devastada pels perses (480 aC, immediatament abans de la batalla de Salamina).

Malgrat tot, se sap que els dos temples més grans que els perses van destruir s'aixecaven sobre la part més alta de la roca, aproximadament hi havia hagut palau micènic, i estaven dedicats a les divinitats protectores de la ciutat. Un és l'"Antic Temple" (529-520 aC), les runes del qual es conserven entre l'actual Erecteu i Partenó, i l'Hecatompedon (570-566 aC), situat aproximadament on l'actual Partenó.

Durant el petit període de temps entre la batalla de Marató (490aC) i la de Salamina (480aC) va començar la construcció del primer Partenó amb marbre pendèlic. En aquesta època desapareix la porta fortificada micènica de l'Acròpolis i en el seu lloc es construeixen els primers Propileus, seguint l'eix del carrer micènic (els següents Propileus modificaran aquest eix i també el camí d'ascens). En paral·lel es realitzen treballs de refortificació de l'Acròpolis.

La vida de la ciutat mai es limita a intramurs. A fora es col·loquen temples, importants escoles i cementiris. Es sistematitza l'enterrament extramurs i Keramikós es converteix en el cementiri oficial.

El gran programa de reconstrucció de la ciutat - l'Atenes clàssica

L'Atenes clàssica comença terriblement devastada pels perses, que han destruït els temples de l'Acròpolis, edificis de l'àgora, cases i la possible muralla. La primera preocupació dels atenencs quan tornen a la ciutat és refer el més ràpid possible la muralla i ho fan, sota les ordres de Temístocles, reutilitzant pedres d'edificis en runes i material de tombes: el que troben a mà. Temístocles ha entès la importància naval d'Atenes i fa completar la fortificació del Pireu. Aquest projecte es culmina més endavant amb la construcció d'unes muralles que uneixen les dues fortificacions (la muralla de Faleros i la del nord), garantint la comunicació segura i contínua d'Atenes amb els dos ports en temps de guerra. De la muralla de Temístocles se n'han trobat alguns fragments, i també en tenim la descripció detallada de Tucídides (Història de la Guerra del Peloponès, II,13,7), gràcies a la qual sabem amb certesa tot el seu traçat.

Quan s'acaba la guerra del Peloponès (431-404 aC) s'enderroquen les muralles, en menor o major grau. Al cap de pocs anys (394 aC) es tornen a construir totes menys el de Faleros, port que sembla ser que havia perdut importància.

Les tretze portes de la muralla van anar apareixent durant les excavacions i van ser identificades amb les fonts escrites. La porta principal de la ciutat era el Dipilon, a Keramikós, on anaven a parar els camins més importants: el de l'Acadèmia, el del Pireu i el d'Eleusis (Via Sagrada). La Via Sagrada tenia una altra porta exclusiva adjacent a l'anterior: la Porta Sagrada, al costat de la sortida de l'Eridanós. Aquesta era la porta que creuava la marxa que es dirigia a Eleusis el dia de la seva festa. Una sèrie de portes quedaven protegides per les muralles llargues de comunicació amb el port. Quan desapareix la de Faleros, les portes d'aquesta zona perden importància i algunes desapareixen quan es reconstrueix el mur.

Les artèries bàsiques que serveixen aquestes portes, amb data de temps prehistòrics, es conserven fins el dia d'avui sense canviar el traçat perquè responen als passos naturals que configura el relleu de la conca d'Atenes.

Mentres es fortifica la ciutat i el port, es traça un gran pla d'edificació, engegat per Pericles, i que contempla la reconstrucció de temples i d'edificis públics. A l'Acròpolis es construeixen temples i altars en substitució dels destruïts pels perses, després de reforçar els murs i terraplenar. A dalt els arquitectes tenen més llibertat que a la ciutat, on no hi ha marge per aplicar un nou planejament urbanístic ni per millorar del traçat existent. Així, la seva activitat queda limitada a l'Acròpolis i al centre públic de la ciutat, l'àgora.

* Quan Kaupert fa l'aixecament, l'excavació de l'àgora no havia començat.

L'àgora agafa una forma més concreta, la d'una plaça lliure amb nous edificis públics i temples, i que conserva els anteriors*. Al cim de l'Agoreos Colonós s'aixeca el temple d'Hefest, amb vista privilegiada sobre l'àgora. Als peus del temple, Travlós imagina a Fidias mirant passar la comitiva de les Panatenees en direcció a l'Acropolis en un instant d'inspiració pel fris del Partenó.

Les cases particulars ocupaven tots els voltants de l'Acropolis i de l'àgora, fins casi la totalitat de l'espai intra-murs. La zona més densa seria entre els turons del Mouseion i de les Nimfes, és a dir el Pnyx (d'aquí el seu nom: dens). Carrers estrets i de traçat difícil, amb l'excepció de l'artèria principal, la que uneix l'àgora amb l'Acropolis, i els carrers que connecten el centre de la ciutat amb les portes. Atenes segueix creixent sense normes, 'àticament', com anomena aquest sistema Filostratos.

La construcció amb subvencions privades - l'Atenes hel·lenística

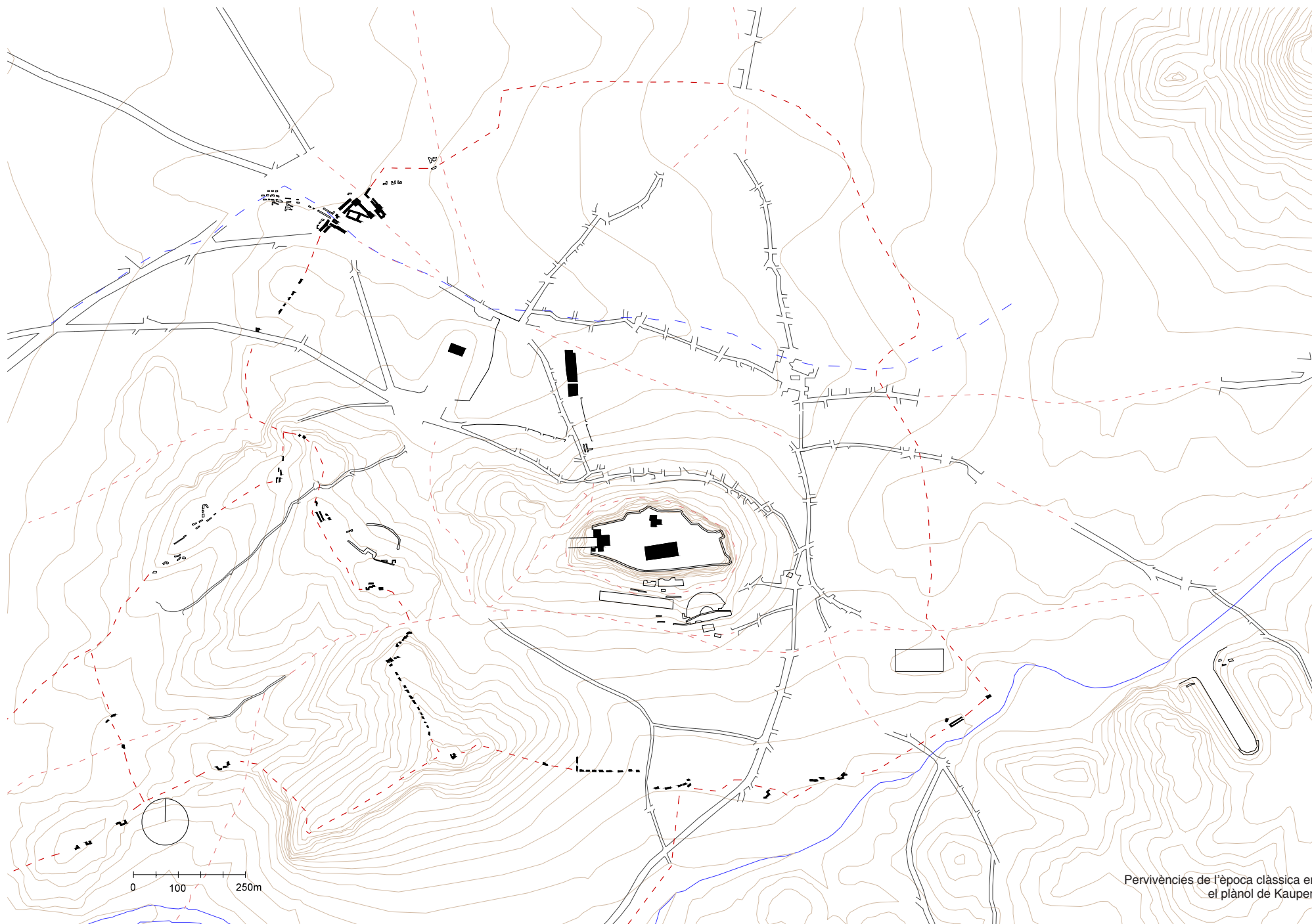
Davant l'amenaça que suposava la força contínuament a l'alça dels Macedonis, Atenes ha de reforçar les seves muralles. Es reforma la principal porta de la ciutat i agafa el nom de Dipilon. Probablement gran part de la muralla es reforça amb un doble mur i un fosal, les excavacions n'han trobat fragments. Es construeix una nova muralla, el *diatixisma*, seguint la línia de carena dels turons entre les Nimfes i el Mouseion, el traçat del qual va ser revelat per les excavacions de l'Escola Americana d'Atenes (The American School of Classical Studies at Athens). També es completa el mur del Pireu i es reconstrueixen les muralles de connexió entre les dues ciutats.

La part de la ciutat queda fora del diatixisma s'abandona i passa a utilitzar-se com a cementiri des dels últims anys del període hel·lenístic.

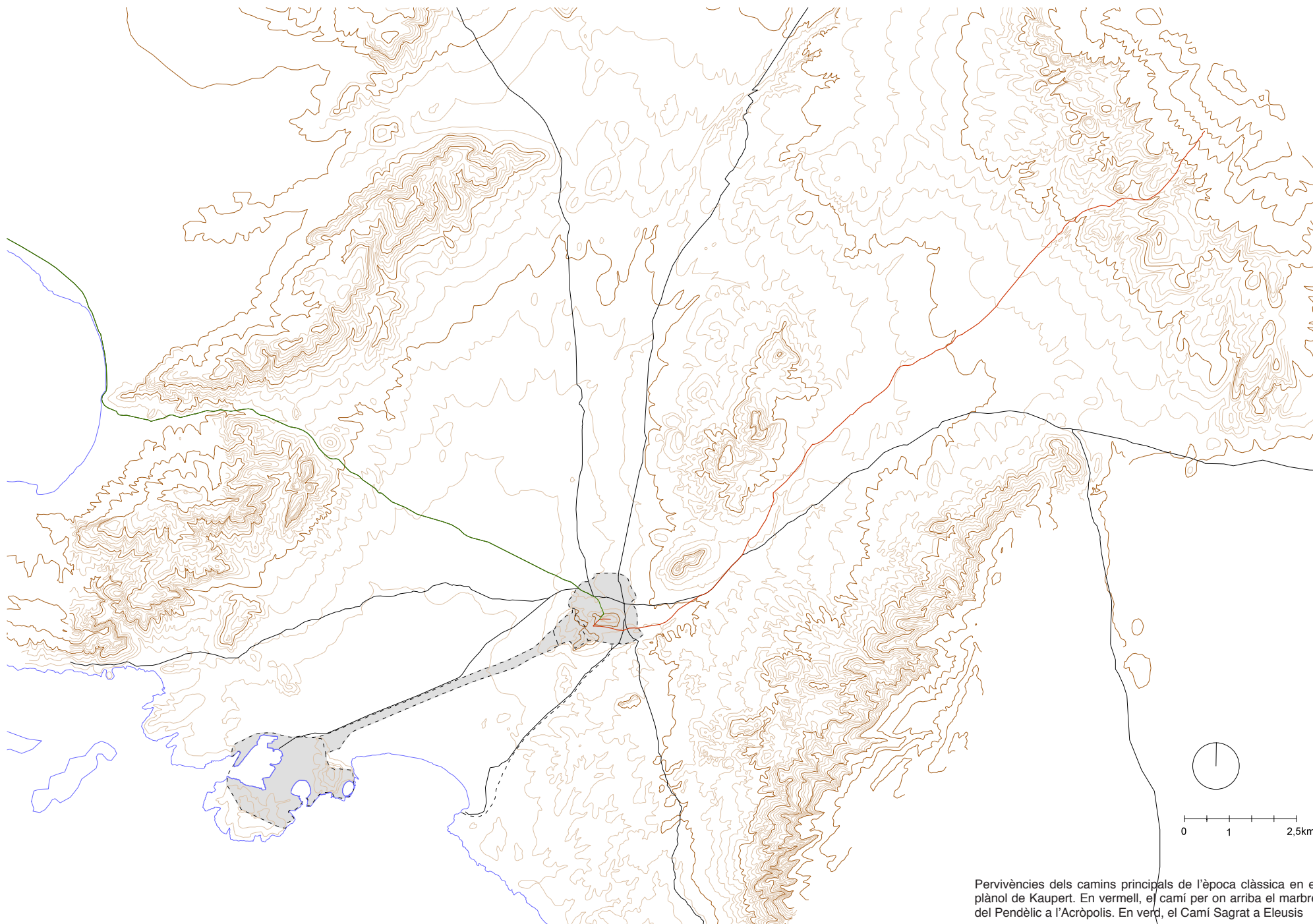
Simultàniament a les obres de fortificació, s'executen obres d'embelliment de la ciutat. D'aquesta època i posterior és un floreixement de la ciutat gràcies sobretot a l'interès dels reis de Pèrgam i de Síria, que subvencionen obres importants a la ciutat. L'àgora agafa una forma més regular i es rodeja amb stoas.

Nombrosos centres educatius s'afegeixen a les tres grans escoles de l'època clàssica. Aquestes, basades principalment en l'educació militar i l'exercici físic, estaven instal·lades fora de la ciutat a prop dels millors suburbis, en amples espais lliures propers als marges dels rius que alimentaven les riques plantacions dels seus jardins i boscos. D'aquestes tres escoles extramurs s'ha situat l'Acadèmia de Plató (1930) i recentment el Liceu d'Aristòtil (1996).

Fins el 86 aC Atenes hauria conservat l'esplendor de l'època clàssica i hel·lenística, envoltada dels jardins i boscos de les escoles. Aquest any, però, el militar romà Sila assetja la ciutat, destrueix els boscos del voltant per construir màquines pel setge, troba un punt feble a la muralla i entra a la ciutat.



Pervivències de l'època clàssica en
el plànol de Kaupert



Pervivències dels camins principals de l'època clàssica en el plànol de Kaupert. En vermell, el camí per on arriba el marbre del Pendèlic a l'Acropolis. En verd, el Camí Sagrat a Eleusis

El centre creix però perd funcions - l'Atenes romana

Inmediatament després de la destrucció de la ciutat sota les ordres de Sila, comença la seva reconstrucció. Es fa principalment gràcies a l'ajuda dels propis emperadors romans i de diversos i rics benefactors d'Atenes. El mateix Sila ofereix a la ciutat autonomia i una relativa independència, com a gest de respecte a la seva antiga glòria. Tot i així, Atenes mai recuperarà l'antiga força i brillantor.

L'exèrcit romà enderroca les muralles d'Atenes i del Pireu. Aquestes últimes i les de connexió entre les dues ciutats mai més es tornen a construir. Atenes ha perdut l'antiga força naval.

* Segons Travlós. Opinions més recents consideren que el creixement és posterior (III dC) (Theoxaraki 2015: 61).

Pel que fa a la muralla de Temistocleus, hi ha dubtes sobre la seva reconstrucció. Alguns autors consideren que la ciutat queda durant com a mínim dos segles sense protecció, veient com les runes i material de tot tipus s'acumulen dins del fosal de l'antiga muralla. Altres consideren que la muralla comença a reconstruir-se just després de la invasió de Sila. En tot cas, durant l'època d'Adrià (s II dC)*, la ciutat creix cap a orient, amb una extensió del recinte emmurallat, que ja s'havia reconstruït. El traçat d'aquest nou fragment és sobradament conegut, en haver-se trobat moltes restes (part important el 1926). En honor a Adrià Atenes construeix la porta (o arc de triomf), que assenyalava l'inici de l'extensió, com diu la inscripció encara existent: l'antiga ciutat de Teseu i la nova d'Adrià.

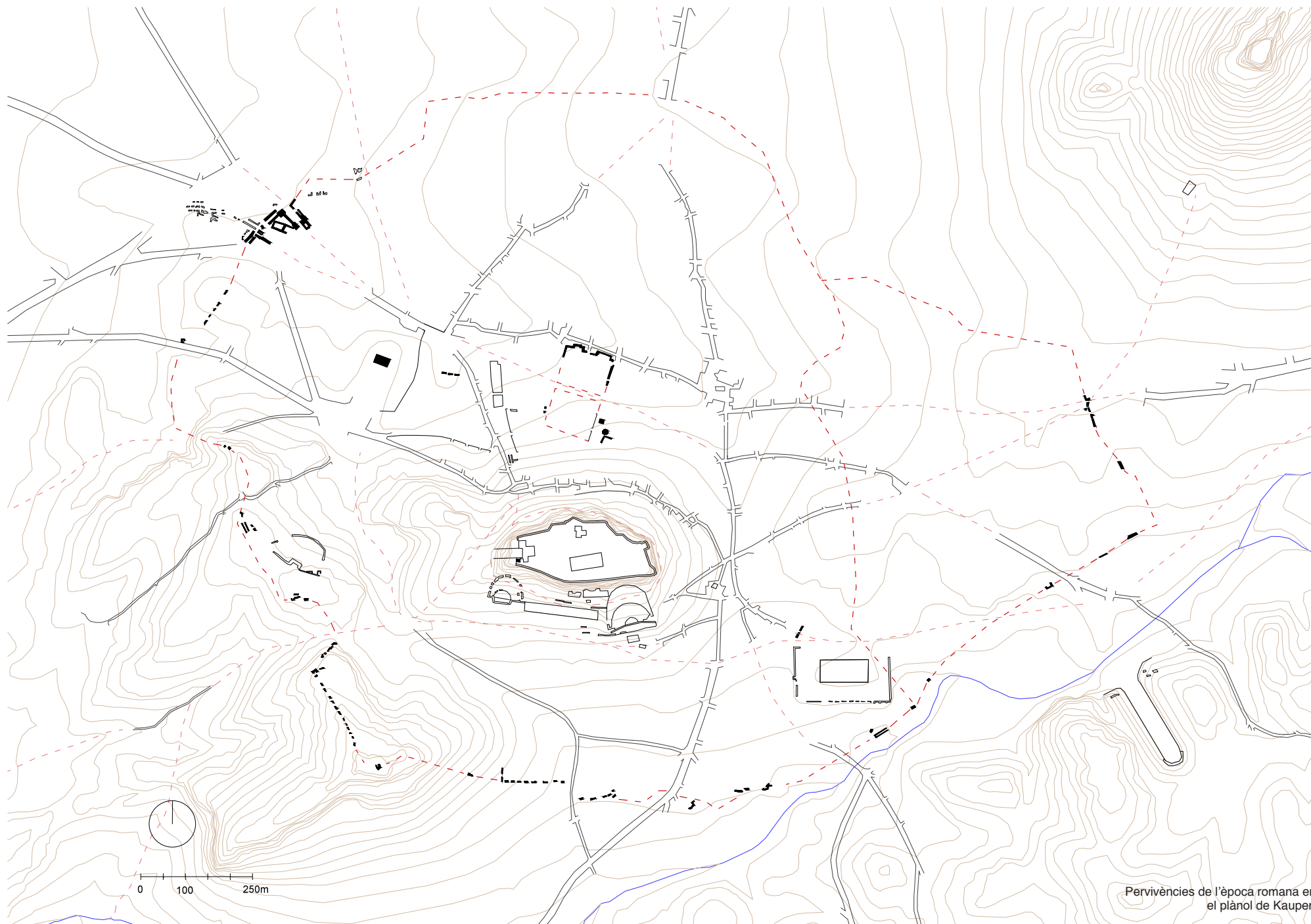
L'àgora perd la importància política que tenia però segueix sent com a nucli de la vida de la ciutat. Tot i que es mantenen els seus límits, tot l'antic espai lliure s'edifica. El comerç es trasllada fora del recinte, a la nova àgora romana, situada a uns 100 metres a l'est de l'existent. L'àgora romana té un dibuix senzill, un recinte quadrat porticat amb botigues situades sota els pòrtics.

Al costat de la nova àgora es construeix la Biblioteca d'Adrià. Renovació general de la ciutat, s'afegeixen edificis públics i els privats s'enriqueixen. També durant l'època d'Adrià s'executen importants obres públiques d'infraestructures: aqüeductes, clavegueram, carrers i ponts. Es construeix xarxa de clavegueram que desemboca a l'Eridanós, que com a mínim des del segle II dC ja estaria cobert. Es millora l'empedrat dels carrers, tant dins com fora de la ciutat (la Via Sagrada es renova probablement fins a Corint). Es pavimenta el carrer de les Panatenees amb grans pedres rectangulars. Aquest carrer no perd la importància durant tota l'antiguitat*. Es reforça la rampa de pujada a l'Acròpolis i s'esglaonen algunes parts d'ascens als Propileus. .

* Veure la descripció que fa Filòstrat (*Vidas de los Sofistas*, II, 1, 5) de la pujada del barco amb el vel sagrat d'Atenea durant les Panatenees. On aquest carrer troba el carrer dels Trípodas dibuixa una petita plaça, canvia la inclinació i no premet al barco seguir pujant. El barco es quedava en un racó (sud-oest) de la plaça especialment concebut per aquest moment, punt des d'on eren visibles la cova de Πυθίου Απόλλωνος a les roques de l'Acròpolis i l'Areòpag. A partir d'aquí les donzelles agafaven el vel sagrat i la marxa continuava pujant cap a l'Acròpolis.

L'enterrament es segueix fent extramurs, s'utilitza també l'antiga zona de Koili, al voltant de les alçades del Pnyx. Ciutat continuament renovada i embellida amb monuments. Una imatge majestuosa d'Atenes arriba a nosaltres a través de Pausanías.

Aquest esplendor dura fins a mitjans del s III dC. L'amenaça d'invasió de tribus bàrbares fa reprendre la fortificació de la ciutat, deixada de banda pel llarg període de pau. Malgrat les obres de fortificació, els Hèruls (poble bàrbar) destrossen la ciutat de dalt a baix, amb l'excepció de l'Acròpolis.



La ciutat es replega a la seva mínima expressió - l'Atenes tardo-romana

Els Hèruls arrasen la ciutat de punta a punta. Allà on excaven, els arqueòlegs troben d'aquesta època una grossa capa de cendra amb fragments d'objectes.

Per incapacitat de refer la muralla, els atenencs l'abandonen i amb les runes de la destrucció en construeixen una de nova molt més petita al nord de l'Acròpolis, a la què més tard hi afegiran grans torres ortogonals. D'aquesta muralla, conegua com a tardo-romana, en queden alguns fragments ben conservats.

L'Acròpolis, salvada de la destrucció, es torna a convertir en fortificació. És d'aquesta època la porta Beulé sota els Propileus, i també una muralla als peus septentrionals de la roca que trobaran les excavacions de l'Escola Americana.

La ciutat en un primer moment es replega dins del nou recinte, que ocupa tan sols una catorzena part de l'anterior. A l'àgora l'únic edifici que es salva de la destrucció bàrbara és el temple d'Hefest. L'àgora s'abandona i les seves funcions, ara reduïdes, es traslladen a l'interior de la ciutat emmurallada, a l'àgora romana i a la biblioteca d'Adrià.

Sembla ser que cap al segle IV dC Atenes ja havia recuperat una relativa esplendor, gràcies sobretot a les seves escoles filosòfiques. La ciutat comença a estendre's fora dels límits de la nova muralla, primer instal·lant centres educatius, després cases privades. En paral·lel es va reconstruint l'antiga muralla de Temístocles, que a finals del IV dC ja s'hauria completat i s'utilitzava com a segon mur exterior. La ciutat tendeix a poc a poc a recuperar l'antiga extensió. Atenes reneix de les seves cendres.

La transformació de temples en esglésies - l'Atenes bizantina

Fins inicis del V dC, malgrat les prohibicions dels emperadors, els atenencs mantenen els antics cultes. Però el cristianisme havia penetrat a Atenes, ja des del segle I dC. Durant aquesta període, però, es comencen a construir esglésies, primer fora murs, després s'extenen per tota la ciutat i a poc a poc es transformen els antics llocs de culte (el Partenó, l'Erecteion, les coves dels peus de la roca, etc) en esglésies cristianes.

La prohibició de Justinià de les escoles filosòfiques (529 dC), borra el que hagués quedat de l'antiga esplendor d'Atenes i la converteix en una ciutat insignificant de l'Imperi Bizantí.

Quan arriben els francs, es troben una Acròpolis triplement fortificada: a la seva pròpia muralla sobre el turó, als seus peus el rizókastro, probablement entre finals del XII i principis del XIII, parcialment conservada, i més enllà la de Temístocles.

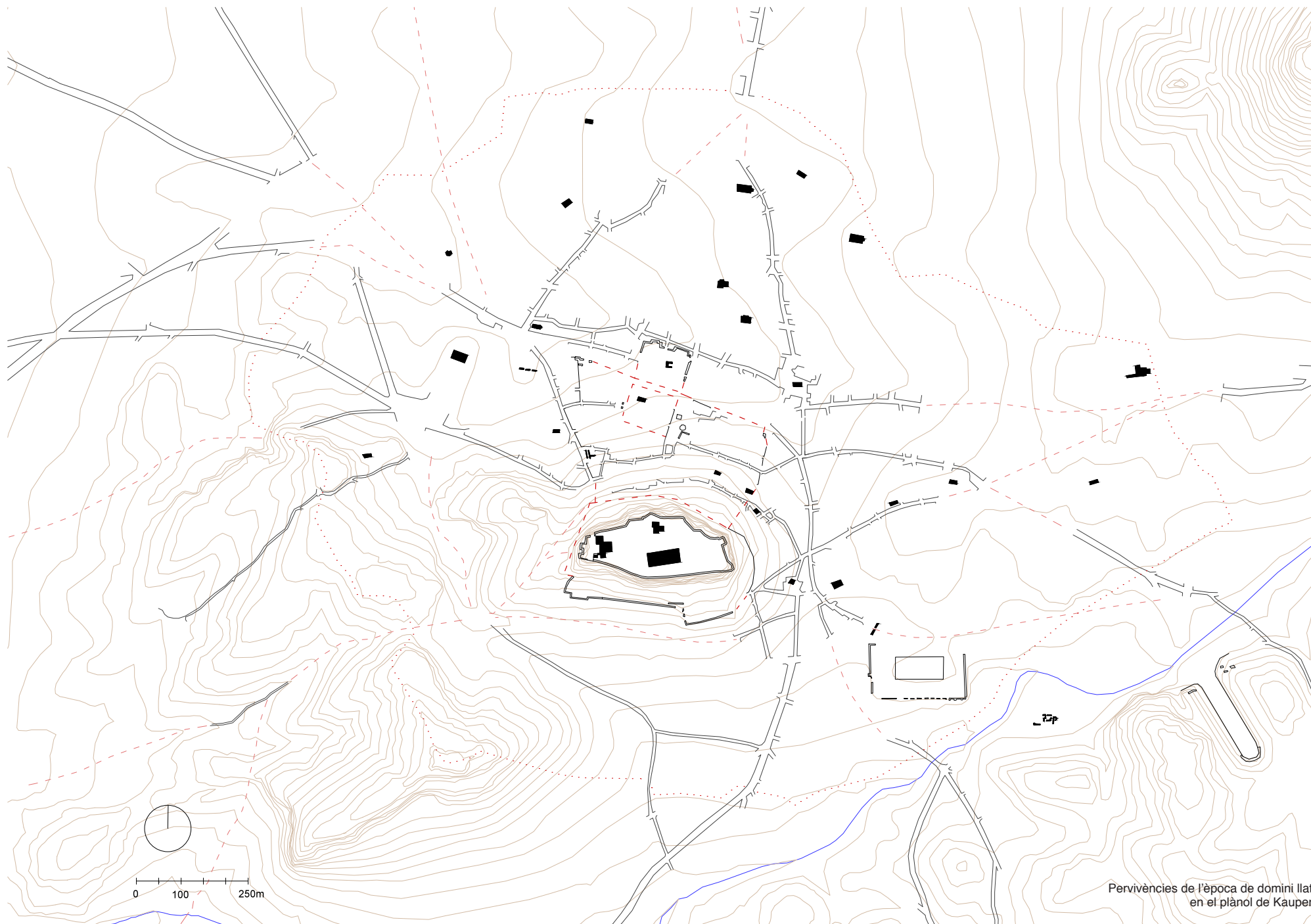
Atenes al marge - la ciutat sota domini llatí

Quan arriben els francs, que ocupen territoris del disolt imperi bizantí, troben una ciutat incapaç d'oposar resistència, devastada per un setge anterior. L'antiga glòria de la ciutat i els monuments de l'Acròpolis ja no con mouen als invasors, com havia passat amb els romans, i no li atorguen cap privilegi ni es preocupen en absolut per l'embelliment de la ciutat.

Travlós resumeix els 250 anys d'invasions occidentals (francesos, catalans, florentins i venecians), com una època de destrucció i saquejos. La població d'Atenes es replega definitivament dins del mur tardo-romà i la muralla exterior de Temistocleus s'abandona definitivament. Només les poques restes d'aquesta muralla provoquen durant encara molts segles viva impressió als exploradors que arriben a Atenes, i que hi veuen les traces de l'antiga extensió de la ciutat.

La poca activitat constructiva d'aquest període es concentra en la fortificació (modificació accés a l'Acròpolis i construcció de la torre franca al costat dels Propileus, enderrocada el 1875). Des de dalt de la torre es veia tota la plana d'Atenes i comunicació amb senyals amb altres punts de la conca i ports*. L'aportació dels florentins és la més generosa. Construeixen esglésies i fan una reforma radical dels Propileus, convertits en palau, que juntament amb la torre franca es converteixen en un recinte enmurallat independent dins l'Acròpoli.

* Torres medievals com aquesta s'escampen per tot el territori de l'Àtica. En veurem un dibuix de Pikionis (veure dibuix 52).



Pervivències de l'època de domini llatí
en el plànol de Kaupert



Planta d'Acropoli e città d'Athene de l'enginyer Verneda, 1687 (Travlós 2005:179).

Es construeixen mesquites per tota la ciutat. Fora, a poca distància, també hi havia mesquites a l'aire lliure. Per exemple a les restes del temple de Zeus Olímpic, on demanaven pluges a Alà. Precisament en aquell punt que la tradició relacionava amb el Cataclisme de Deucalíon.

Reconstrucció i destrucció - Atenes sota domini otomà

Diuen que l'ocupació otomana de la ciutat (1456-1458) va ser tranquil·la, l'única de la història d'Atenes que no comporta destrucció. Desafortunadament, pocs anys després, el 1464, els venecians intenten fer-se amb l'Acropolis. En no aconseguir-ho es retiren, no sense abans destruir sistemàticament la ciutat.

En aquest període els atenencs gaudiran de certs privilegis que contribuiran al ràpid desenvolupament de la ciutat després de la degradació en la què es trobava sota domini llatí. Molt ràpidament la ciutat comença a créixer fora de la muralla tardo-romana, organitzada en comunitats cristianes, gregues i albaneses. Els otomans, al començament pocs i limitats dalt de l'Acropolis, després s'extenen per tota la ciutat.

La imatge de la ciutat canvia ràpidament amb la construcció de mesquites i minarets. Una de les primeres obres és la conversió del Partenó en mesquita.

El desenvolupament es veu sobtadament interromput per l'atac i la breu ocupació dels venecians. Inmediatament després de l'ocupació d'Atenes per les tropes de Morosini (1687), l'enginyer Verneda dibuixa el plànol de la ciutat. Gràcies a ell sabem com era al final del primer període del domini otomà: la ciutat ha superat de molt la muralla tardo-romana i ja no està envoltada de muralles. Murets i murs exteriors de les cases fan de límit. L'Acropolis és un recinte absolutament independent de la ciutat.

Si durant 20 segles s'havia respectat l'Acropolis i la destrucció s'havia concentrat a la ciutat, a partir de mitjans del XVII, comença una destrucció sistemàtica de l'Acropolis que arriba fins a l'època de la revolució grega. És d'aquest període la destrucció dels Propileus per explosió de dipòsit de pólvora. Poc abans de l'atac de Morosini, els otomans desmonten el temple d'Atenea Niké per millorar les defenses des Propileus. La destrossa més gran, però, és la del Partenó (1687). Les escultures que resisteixen a l'explosió, se les emportaran els venecians de botí.

Els venecians marxen cinc mesos després d'arribar, molts perjudicats per la guerra i per la pesta que recorre l'Àtica. Cap destrucció es pot comparar amb la que s'executa ara, sistemàtica i estudiada, amb l'objectiu de deixar infortificada l'Acropolis per poder-la recuperar fàcilment més endavant. Afortunadament la falta de mans i de temps no permet als venecians executar tots els seus plans. També els cristians es veuen obligats a abandonar la ciutat, i Atenes queda per primera vegada buida durant tres anys sencers, oferint una tràgica imatge.

Els otomans s'hi tornen a instal·lar el 1690 i després ho fan els grecs. El treballs de neteja i reconstrucció de la ciutat comencen amb la fortificació del "castell".

Els atacs continuats d'albanesos obliguen a fer una nova muralla: la de Xasekín (1778), mur primíssim fet en tres mesos i de construcció provisional, de nou utilitzant pedres d'antics d'edificis. El seu traçat en alguns punts repeteix

També tenim d'aquesta època el testimoni de Fauvel, artista i estudiós de l'antiguitat, cònsul de França que visita Atenes des de 1785 i acaba establint-s'hi fins la revolució grega. Fundador de l'Institut d'Estudis Arqueològics.



Plànol de Fauvel, fet per l'enginyer Goubault, 1800 (G. A. Olivier, *Voyage dans l'Empire ottoman, d'Egypte et la Perse*. Paris 1801?)

* En són testimoni els dibuixos on investigadors de l'època fan hipòtesis de la situació de l'àgora clàssica, del cementiri de Keramikós i altres elements llavors desapareguts sota la ciutat otomana:



Plan d'Athènes pour environ 400 ans avant J. C. selon l'Abbé Barthélémy Barbié du Bocage, 1784 (BNF, Cartes et plans, GE D-17308)

el de la muralla de Temistocleus i, com és d'esperar, en conservar-se intacte l'estructura viària, les set noves portes també corresponen amb portes anteriors.

A partir d'aquest moment, i a través de les diferents descripcions, dibuixos topogràfics i representacions dels seus monuments fets pel creixent nombre de viatgers que visiten sistemàticament Atenes, es té un coneixement precís de la ciutat. Però els dibuixos més exactes són els que es van encarregar just després de l'alliberament de Grècia, per ordre del govern.

Durant tots aquests segles, la fortificació de l'Acropolis, en ser una fortificació natural, no varia. Només ho fa en l'únic punt d'accés, a l'oest. En aquest període la base està protegida pel murs de *Serpentzé* i d'*Ipapandís*, i un recorregut serpentejant amb nou portes arriba fins dalt. És a dir, una solució sorprenentment semblant l'Eneápilon (nou portes) micènic. Trenta segles més tard, donades les condicions del terreny i les necessitats d'aigua, es torna a arribar a la mateixa solució que els habitants de l'època micènica.

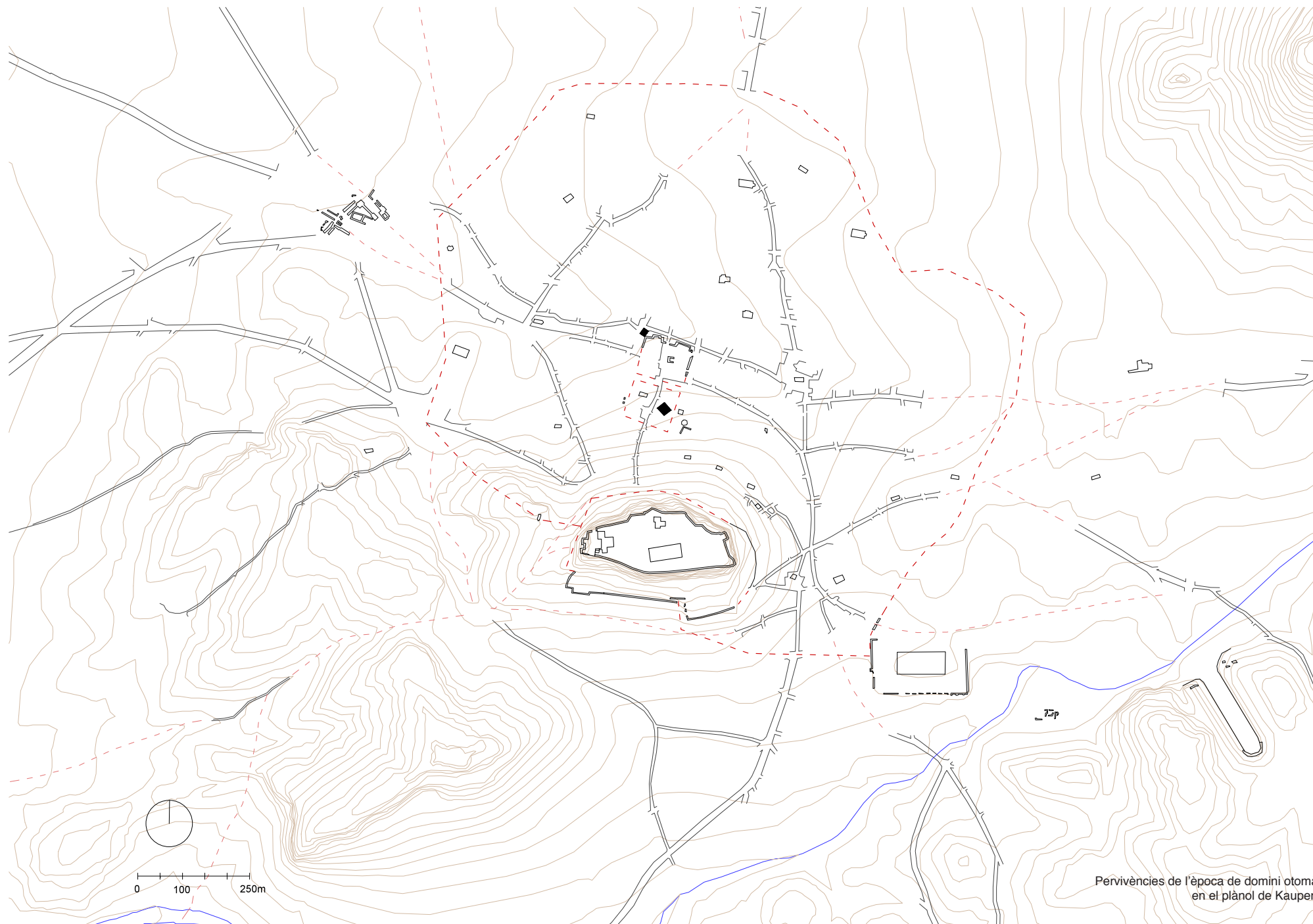
El mercat, el *pazari*, ocupa tot l'espai de la biblioteca d'Adrià i de l'àgora romana, i segueix concentrant tota la vida de la ciutat. També inclou els edificis administratius, els temples (mesquites i esglésies) més importants i les botigues i tallers.

Organització gremial dels carrers de la que avui encara en queden traces. Malgrat el dibuix leberíntic dels carrers, irregulars i estrets, podem reconèixer uns carrers principals que recorren la ciutat de punta a punta o provenen de punts centrals, desembocant sempre a les portes. Aquests carrers coincideixen una vegada més amb els camins prehistòrics de comunicació de punts centrals de la ciutat amb els diferents *demos* de l'Àtica. Dels dos milers de cases existents al final de la dominació otomana, quan acaba la revolució grega en queden una seixantena. Avui només una es manté en peu, i després de grans reparacions.

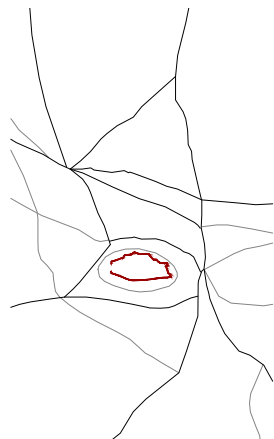
En els preàmbuls de la revolució grega, Atenes presenta una imatge pintoresca, on monuments de tots els períodes, molts intactes, conviuen amb els construïts pels otomans. Hi desfilen viatgers estrangers que arrenquen escultures i elements arquitectònics de les restes, buscant sota les pedres l'antiga Atenes*.

El 1821 els grecs organitzen un setge a la ciutat. L'ocupen el 1822 i la dominen durant quatre anys. Durant aquest període es realitzen els primers treballs de recuperació del patrimoni.

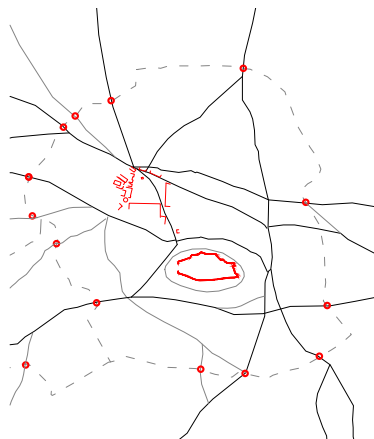
Però a la ciutat encara li quedava una gran destrucció, l'ocasionada durant llarg setge de Kioutaxís (1826). En acabar el setge, els atenencs abandonen la ciutat i es retiren una vegada més a Salamina. El 1833 el que queda de la guàrdia otomana abandona per sempre Atenes.



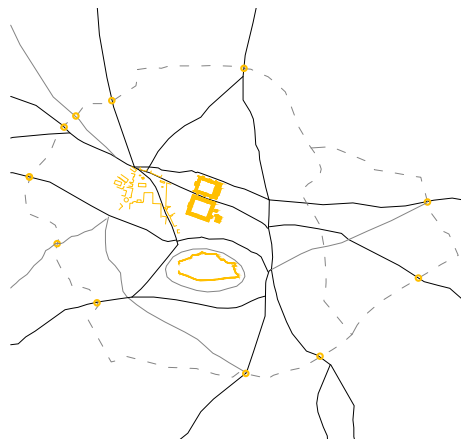
Pervivències de l'època de domini otomà
en el plànol de Kaupert



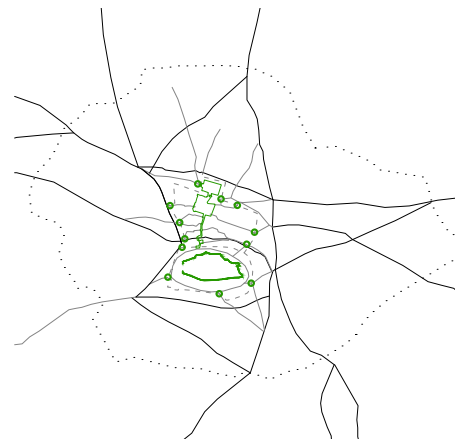
període micènic



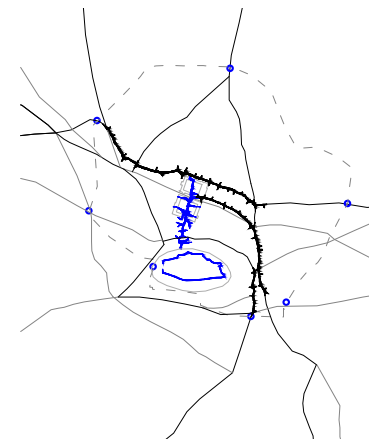
període clàssic



període romà

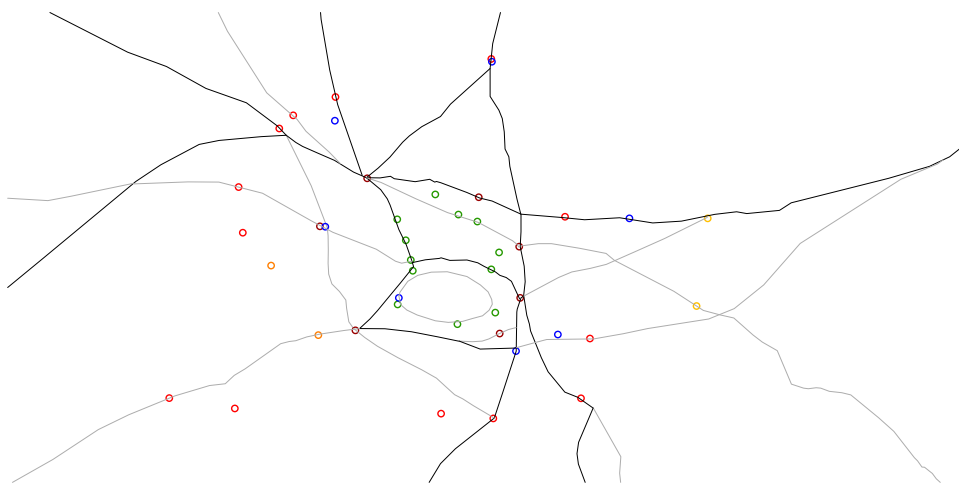


domini llatí

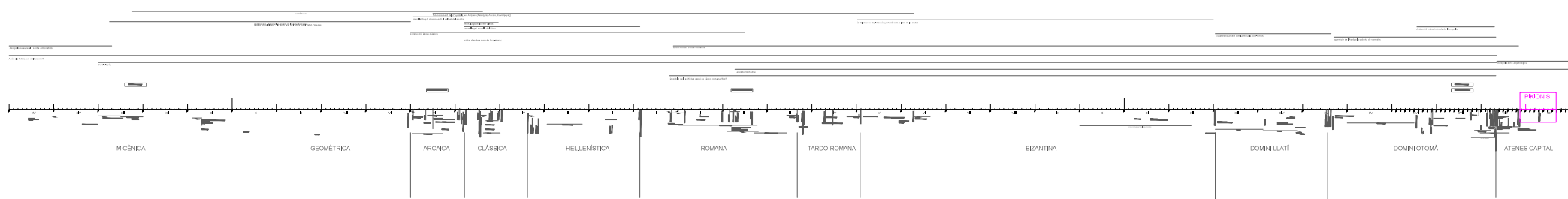


domini otomà

Durant els períodes que descriu Travlós, la ciutat es recolza d'una o altra manera en la mateixa estructura bàsica, la que explicàvem unes pàgines més amunt com a resultat de l'encreuament dels camins de l'Àtica amb l'espina dorsal.



La línia de temps que veiem a baix es va iniciar amb l'objectiu d'entendre la cronologia dels fets que relata Travlós i apuntar les fonts de les què disposem (sota la línia). No és llegible a aquesta escala però s'inclou aquí per explicar que a mesura que es feia es va veure que, de la mateixa manera que l'estructura bàsica, les continuïtats i repeticions (sobre la línia) ens són molt més útils per entendre la ciutat.



La ciutat planejada - Atenes capital de l'estat grec

El Protocol de Londres (1830) declara Grècia un estat independent de l'imperi otomà per passar a ser un protectorat de Gran Bretanya, França i Rússia, potències que proclamen rei a Otó (1833), príncep de Baviera, provinent per tant d'una dinastia real europea sense estar relacionat directament amb cap d'elles.

El 1833 Atenes és nombrada capital del nou Estat i seu de la casa reial. L'elecció d'Atenes, en aquell moment un poble polsegós de 4.000 habitants amb un Partenó reduït a runes*, simbolitza l'orientació cultural del nou estat cap al seu passat clàssic (Clogg 2016: 64).

A partir del moment que és proclamada capital, la població de la ciutat augmentarà ràpidament pel fluxe de persones vingudes des de tots els punts del país.

Dos arquitectes, el grec Stamatios Kleanthis i el bàvar Edouard Schaubert, arriben a la capital el 1831 per estudiar els monuments històrics i la topografia de la ciutat, n'elaboraren un plànol topogràfic de gran precisió, excepcional descripció de la ciutat d'aquell moment.

Un any més tard reben l'encàrrec de fer el pla urbanístic. L'original s'ha perdut, només s'han salvat còpies a escala 1:2.000 i 1:4.000 que contenen els traçats de la ciutat projectada sobre el topogràfic. Visió de futur en el desenvolupament de la ciutat i bona intuïció en relació a la ciutat antiga que revelaran les futures excavacions. Travlós atribueix la clarividència del seu treball en part a la influència del primer arqueòleg grec Kiriakos Pittakis (1798-1863).

A partir d'aquell moment, però, els fets s'esdevenen ràpidament i un conjunt de desencerts determinen fins al dia d'avui el desenvolupament de la ciutat.

El 1833 s'aprova el pla de Kleanthis i Schaubert, ja amb algunes modificacions. Inmediatament comença l'aplicació del pla, amb el traçat de carrers, places i parcel·les previstos. Però els habitants s'hi oposen, davant la pèrdua imminent de les seves cases per l'obertura de nous carrers i per la creació al voltant de l'Acropolis d'una zona arqueològica lliure de construccions. Comencen una guerra contra el pla, a la què es sumen els propietaris de les terres agrícoles del voltant de la ciutat antiga, que consideren que els seus interessos també es veuen perjudicats.

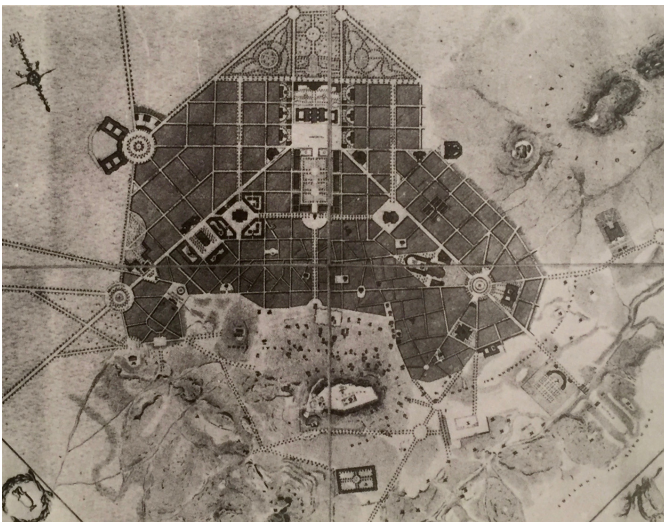
Aquesta oposició per una part, i per l'altra la impossibilitat d'assumir l'elevat cost de totes les expropiacions necessàries, obliguen al govern a interrompre el pla i n'encarrega una revisió a Leo von Klenze, arquitecte de la corona de Baviera aproada un any més tard. Tot i que en la seva base no difereix molt de l'anterior, el pla de Klenze introdueix diferències importants (reducció de l'amplada dels carrers, de la superfície de les places i de l'extensió de la zona arqueològica) que tenen com a únic objectiu satisfer els interessos dels que s'havien oposat al pla anterior. Motius micropolítics passen per sobre de l'interès urbanístic.

* Existeixen nombroses descripcions de la ciutat en aquest moment que reflexen l'estat deplorable en el que havia quedat l'Àtica i en especial Atenes després de les lluites:

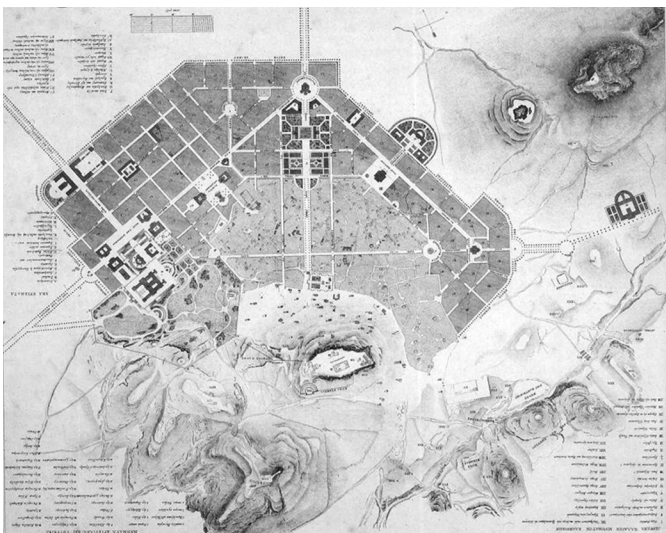
-Π. Καλογεροπούλου, *Τα πρώτα έτη των νεωτέρων Αθηνών*, Επιφυλλίδες (Ελευθερουδάκη), Α', 1926

-Δ. Καμπούρογλου, *Μελέται και Έρευναι*, Αθήναι 1927 (pàg. 243-253)

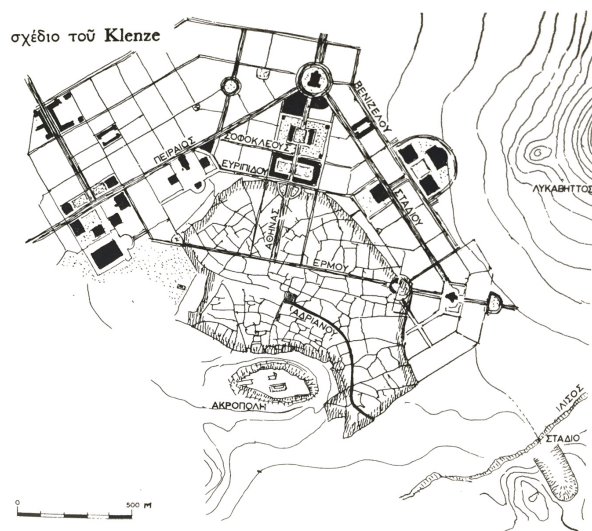
-Κ. Μπίρη, *Τα πρώτα σχέδια των Αθηνών*, Αθήναι 1933 (pàg. 3-5)



El pla de Kleanthis i Schaubert, 1833.



El pla de Klenze, 1834



esquema de Doxiadis del pla de Klenze (Doxiadis 1960:52)

El nou pla, però, segueix comportant problemes pel que fa a les indemnitzacions que suposen l'obtenció de sòl públic i el realotjament d'habitants. Més endavant aquesta zona arqueològica a voltant de l'Acropolis es reduirà a zero i s'hi permetrà l'edificació.

Sense solucionar-se aquests problemes bàsics i prenent mesures arbitràries, davant la imminent arribada del rei Otó (1834), el govern segueix amb les demolicions de vivendes i inicia l'obertura dels tres grans carrers que atravesen la ciutat antiga: Aioulou, Athinás i Ermoú. Al caos general s'agreuja amb l'arribada constant de gent vinguda de tota Grècia.

Tots dos plans coincideixen en crear tres centres, tot i que divergeixen en la posició del palau reial. El pla de Kleanthis i Schaubert el situava a l'actual plaça Omonoia, a l'eix del carrer Athinás, mirant cap a l'Acropolis. El pla de Klenze el porta a Keramikós. Els plans de Karl Schinkel de col·locar-lo dalt de l'Acropolis tampoc prosperen. Finalment es va imposar la proposta de l'arquitecte bàvar Friedrich von Gärtner, que el situa a l'est de la ciutat, a l'eix del carrer Ermoú, i li traça també l'actual plaça Sintagma i l'avinguda d'Amalias.

Per molt que els plans indiquessin el palau reial com el centre de la ciutat, en la pràctica l'àgora (el *pazari* de l'època otomana) segueix sent el centre comercial i social. Contribueix a aquest fet la instal·lació provisional dels serveis públics en edificis propers al pazari. Més endavant, quan es volen fer edificis nous per aquests serveis, la falta de diners per comprar els terrenys necessaris al voltant del palau impossibiliten definitivament la creació d'un centre administratiu. Els edificis públics s'acaben dispersant per diferents punts de la ciutat segons les oportunitats que es presenten.

L'Estat construeix pocs edificis. Són principalment les grans fortunes privades les que contribueixen a la construcció de la nova ciutat amb edificis monumentals d'institucions culturals (Arsakeio 1846, Politècnic 1862, Zappeion 1874, Observatori Astronòmic 1846, Universitat 1839-1864, Biblioteca Nacional acabada 1902, Acadèmia 1885). Per a la seva construcció, així com la de grans vivendes d'atenencs rics, els arquitectes de l'època, grecs i estrangers, influenciats per les tendències d'occident, utilitzen l'estil neoclàssic convençuts que devia ser especialment apropiat en aquell país. La resta de cases, senzilles, de planta baixa i pis, amb un petit pati, mantenen la tradició atenenca.

A partir de 1835, després d'instituir-se de l'Ajuntament, s'inicia la pavimentació de carrers, les xarxes de clavagueram i d'enllumenat públic i la plantació d'arbrat dels carrers principals i places.

En la mesura de les seves possibilitats, el govern s'ocupa de la protecció del patrimoni clàssic. Els vincles de la ciutat contemporània amb la de l'antiguitat són una peça important del programa de creació d'una identitat nacional. Es funden els primers museus i es sistematitza la recerca.

El 1835 l'Acropolis passa a mans del Servei Arqueològic. S'inicia l'enderroc de les construccions i muralles medievals i



Athènes, 1837. Ferdinand Altenhoven (BNF)

otomanes, comencen les excavacions i la reconstrucció dels monuments conservats, amb el principal objectiu restituir la imatge de l'Acròpolis clàssica i netejar-la de tot el que hagués passat després.

Anys més tard, cap al 1884, un fort incendi al *pazari* convertirà les seves barraques en cendres i facilitarà les excavacions, permetent que la Biblioteca d'Adrià i l'àgora romana vegin la llum. Aquesta serà la primera neteja sistemàtica d'una zona arqueològica d'edificis nous.

Més temps haurà d'esperar l'àgora clàssica per sortir a la llum, ja que no és fins el 1931 que l'Escola Americana descobreix la seva situació i comença les excavacions, que encara continuen a dia d'avui.

Malgrat les limitacions i dificultats, en aquesta època es col·loquen els fonaments d'una ciutat moderna. La ciutat creix la segona meitat del segle XIX d'una manera ordenada i es continuen les obres d'infraestructura.

La història del desenvolupament urbà d'Atenes a partir de llavors és un nombre infinit de modificacions i extensions del pla inicial de la ciutat.



Recueil Vues d'Athènes. Petros Moraïtes, 1874 (BNF)

ATHEN mit UMGEBUNG

Karten von Attika. Bl. I.

aufgenommen und gezeichnet von J. A. Kaupert 1875, herausgegeben von Kaiserl. deutschen archäologischen Institute.
(Mit Nachträgen bis 1877.)



Die Höhenzahlen und Strömungslinien sind in Meter angegeben und beziehen sich deren Nullpunkt auf den Mittelwasser im Hafen von Portimão. — Die absolute Höhenlage der Strömungslinien (tr) aus den eingeschriebenen Höhenzahlen zu erkennen, der Vertikalabstand derselben beträgt 5 Meter; die vertikalt gestrichelten Hauptströmungslinien bezeichnen Tiefhöfe der absoluten Höhe von 20 Metern

Superfideurade von, Geraoch & Dornier. Typogr. Inst. Leipzig

1 : 12500 d.w. Länge.



1/2000000 Maßstab

1881

Verlag von Dietrich Reimer.

Zeichenerklärung und sonstige Bemerkungen

Die topographische Aufzählung dieses Raumes gliedert sich auf 29 Punkte dieser hieronurale und geographisch-topographisch bestimmten Wege:

Die Abänderung der Sternkarte ist durch gemeine Wandlung von Plätzen zu erklären. Die Veränderung tritt auf als Abänderung der Sternkarte. Die Kreisvertheilungen fügte nach 1860 Hohenheimmengen hinzu, welche die Grundlage der Kreisabmessungen bilden.



Carrer sobre l'àgora clàssica a mig excavar, 1955 (R.A. McCabe, Στο δρόμο για την Ελλάδα. Pattáki, Atenes 2007).

L'evolució d'Atenes durant la vida de Pikionis

Pikionis neix exactament quan comença el procés de redescobriment de la ciutat antiga amagada sota la nova, i també quan aquesta comença una transformació desbocada.

En els 60 anys que passen entre la infància de Pikionis i els seus últims escrits, la població d'Atenes es multiplica per deu: d'una ciutat de 200.000 habitants a inicis de segle, el 1960 s'apropa als 2.000.000.

A *La nostra capital i el seu futur*¹ Doxiadis fa una petita síntesi dècada a dècada del que qualifica la tragèdia del segle XX a Atenes, que utilitzarem també nosaltres per entendre l'evolució de la ciutat. Aquesta, però, és indissociable dels fets històrics que viu Grècia en aquest període. Una bona introducció a aquests esdeveniments ens la dona l'historiador Richard Clogg². També disposem de la detalladíssima anàlisi del desenvolupament urbà d'Atenes de Kostas Biris³, arquitecte protagonista de l'urbanisme municipal des de la dècada dels anys 20 fins al 1965, completada pel posterior Manos Biris amb una monografia de la seva obra⁴.

En les pàgines anteriors hem vist com durant segel XIX es posen els ciments de l'Estat modern. Després de reparar les destrosses de la dècada de guerra, es reforma la ciutat amb l'objectiu de convertir-la en una capital moderna.

Però, una gran part de la població grega havia quedat fora de les fronteres del país, dispersos pel mediterrani oriental, especialment al sud de la península Balcànica i al litoral de l'Àsia Menor. El mateix havia passat amb els principals centres de les seves activitats comercials: Esmirna, Salònica i Constantinoble.

En aquest context va néixer la Gran Idea (*Megali Idea*), l'aspiració d'unir en un sol estat, amb capital Constantinoble (considerat el centre medieval de l'hel·lenisme), totes les zones gregues del pròxim orient. Aquesta Gran Idea serà determinant en el devenir del país durant el segle XX⁵.

El 1900 troba Atenes en plena evolució cultural i econòmica, sumida en una clima d'optimisme⁶. La primera dècada del segle XX és el despertar de la ciutat. En les seves entranyes comencen a moure's nous corrents, tot i que exteriorment segueix sent el que era: una petita ciutat, capital d'un país pobre⁷.

1 “Una ciutat nova que es creu antiga” a Doxiadis, Η πρωτεύουσά μας και το μέλλον της (*La nostra capital i el seu futur*). Edicions de l'Oficina Tècnica Doxiadis. Atenes, 1960.

2 Richard Clogg, *Historia de Grecia*. Akal, Madrid 2016 (primera edició 1998).

3 Κώστας Μπίρης, *Αι Αθήναι, από του 19ου εις τον 20ον αιώνα*. Melissa, Atenes 2005 (primera edició 1966).

4 Μάνος Γ. Μπίρης, *Κώστας Η. Μπίρης, Βίος αφιερωμένος στην πόλη των Αθηνών*. Μέλισσα, Atenes 2015.

5 Clogg 2016: 58-61.

6 K. Biris 2005: 257.

7 Doxiadis 1960: 8.



L'Acropolis des del camí de Kaisarianí (Boissonnas 1919: 6)

Com a resultat de les Guerres Balcàniques (1912-1913), es van incorporant al país nous territoris amb, entre d'altres, població d'origen grec. Grècia duplica amb poc temps la seva superfície. Amb el primer ministre Eleftherios Venizelos al capdavant, la fins llavors llunyana Gran Idea entra en l'esfera de la realitat.

Amb motiu de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la materialització de la Gran Idea es converteix en una de les fonts de l'escisió social coneguda com l'*Ethnikós Dikhasmós* (Cisma Nacional): el país es divideix entre partidaris i detractors de la participació de Grècia a la guerra. Venizelos és partidari de participar-hi, al costat de Gran Bretanya, França i Rússia (Triple Entesa) creient que després de la victòria satisfaran les ambicions territorials de Grècia, i hi veu un camí d'anada cap a l'Àsia Menor. Constantinos I (de la dinastia Glücksburg de Dinamarca, que regna a Grècia, amb interrupcions, de 1864 a 1917), coneixedor de la capacitat militar d'Alemanya, és partidari de la neutralitat, d'una "petita però honorable Grècia" que ha de consolidar el seu domini dels últims territoris adquirits abans d'emprendre aventures militars.

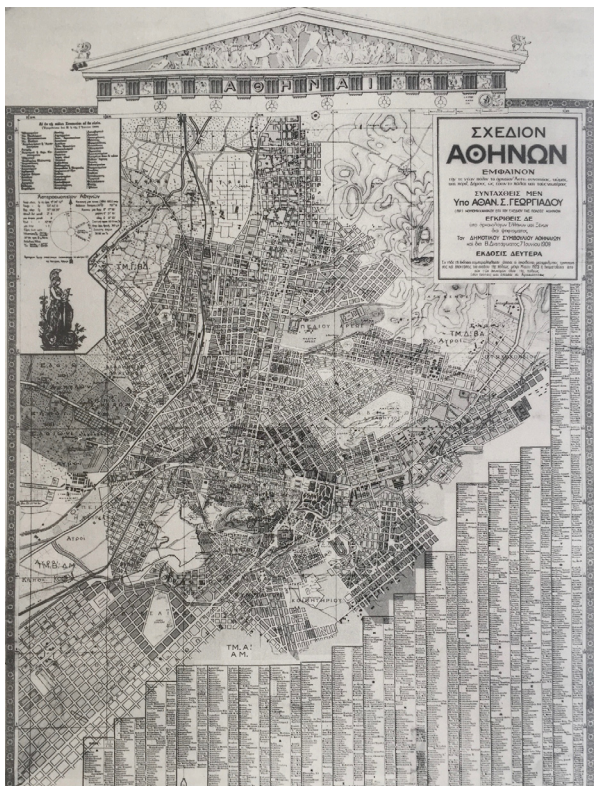
La ruptura s'evidencia amb la formació de dos governs simultanis: el govern venizelista de Salònica amb les zones recentment incorporades, i el govern monàrquic d'Atenes, que controla la Vella Grècia. S'arriben a les portes d'una guerra civil.

Finalment en surt vencedor Venizelos i Grècia s'incorpora al final de la guerra. Just acabada, el 1919 Grècia emprèn la campanya d'Àsia Menor amb el punt de mira a Esmirna, ciutat que llavors tenia més habitants grecs que Atenes, i el territori del seu voltant¹.

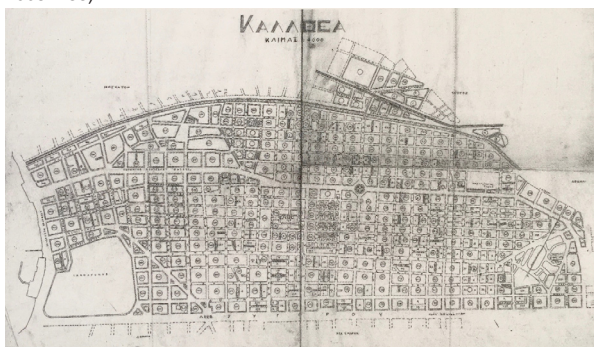
Durant aquest segle, el creixement territorial i demogràfic del nou Estat creen les condicions perquè la capital s'extengui i rebí els emigrants durant anys i segles. Atenes esdevé el centre d'un renaixement².

1 Clogg 2015: 94-102.

2 Doxiadis 1960: 8.



Atenes 1923, amb les extensions planejades i la seva ocupació (K. Biris 2005: 288).



Planejament del barri de Kallithea, d'iniciativa privada, densament edificat i sense previsió d'espais lliures públics, característic del planejament de l'època (M. Biris 2015: 31).

És en aquesta dècada que Pikionis explora les relacions entre arquitectura i natura i defensa l'arquitectura popular a "Nuestro Arte Popular y Nosotros" (1925), on contraposa l'arquitectura "natural" amb els *juegos arbitrarios de lápiz en el papel* (pàg.5), i a "Cuestiones de Estética Pública" (1928) reivindica la professió de l'arquitecte i la ciutat com a objecte de projecte.

Però la guerra amb Turquia (1919-1922) té conseqüències desastroses per a Grècia, amb resultat una derrota caòtica (anomenada "la catàstrofe") i més d'un milió de grecs d'Àsia Menor buscant refugi a Grècia. És el fracàs final de la Gran Idea. A Lausana (1923) s'acorda amb Turquia l'intercanvi de població, en base a la religió dels grups implicats i no a l'idioma o a la seva "identitat nacional".

Els anys següents es duu a terme un gran intent per acollir i integrar els refugiats, malgrat la inestabilitat política del període d'entre guerres. Hi haurà tensions entre la població autòctona i la nouvinguda, i també dificultats per integrar els territoris obtinguts durant les guerres balcàniques. Els enormes problemes pràctics desborden la Comissió per a l'Assentament de Refugiats. Molts dels refugiats passen a formar part de l'excedent del mercat laboral i viuen condicions precàries a la perifèria de les grans ciutats, en assentaments construïts ràpidament. Seran la base del desenvolupament econòmic del país i una important contribució a la seva futura vida cultural¹.

Davant la necessitat imperiosa d'allotjament, el 1922 l'Estat posa en marxa un pla per crear assentaments, fets en un primer moment amb barraques provisionals. De 1923 a 1930, mitjançant préstecs estrangers, l'Estat construeix assentaments urbans i rurals per tota Grècia. A Atenes, on arriben 125.000 refugiats, els assentaments es col·loquen en els límits de la ciutat, amb planejaments parcials que s'afegeixen al vigent². Sembla que es va aconseguir amb ordre i encert, i aprofitant les possibilitats de construcció en sèrie i els postulats de l'arquitectura moderna, que arribaven en bon moment a la ciutat³.

Empresaris del sòl veuen en la falta de vivenda una oportunitat de negoci amb la compra-venta de parcel·les i aprofita la legislació de vivenda barata producte d'aquesta situació d'emergència i la falta d'experiència i de coordinació entre ministeris. Amb la llei de 1926⁴, l'Estat aprova sense contemplacions planejaments urbanístics d'iniciativa privada per a noves zones residencials amb l'única condició guardin una distància mínima de 500m des del límit de la ciutat. L'edificació comença a estendre's per tota la conca i cap als quatre punts de l'horitzó, sense previsions d'espais públics ni serveis i devorant el paisatge, quedant en mans de l'Estat la construcció de les vies de comunicació.

En paral·lel, immediatament fora dels límits de la ciutat, esclata la venda il·legal de parcel·les fruit de la divisió de terres agrícoles, que s'edificaran fora de tot planejament i sota criteris estrictament individuals. Els compradors en aquest cas no són refugiats sinó bàsicament població autòctona molt empobrida. Aquests assentaments tindran conseqüències tràgiques. L'urbanisme nefast que se'n deriva i el brutal augment de la població impediran per sempre més les possibilitats d'organització de la ciutat i la construcció de les infraestructures necessàries⁵.

1 Clogg 2015: 107-112.

2 K. Biris 2005: 286-287.

3 M. Biris 2015: 27.

4 Manos Biris parla de la llei del 1923, la que permet els assentaments d'iniciativa privada al voltant d'Atenes i que converteix tota la terra agrícola, turons i muntanyes, en aliment d'especuladors.

5 K. Biris 2005: 286-287



Plànol d'Atenes, K. Biris 1930, amb les 109 extensions aprovades entre 1836 i 1929 al voltant del Pla de Klenze (K. Mpiris 2005: 319).

És durant aquest intent de reordenar el creixement arbitrari de la ciutat de la dècada anterior que té lloc el CIAM de 1933, al què Pikionis dedica l'article "Acerca de un congreso", on denuncia l'estat deplorable en què es troba la ciutat i qüestiona les premisses de l'urbanisme modern.

Dos anys més tard a "Topografía emocional" (1935) Pikionis parla amb les pedres de l'Àtica: les pedres de les seves excursions infantils per la plana agrícola, que ara veu desaparèixer sota edificis residencials, les pedres que dibuixaven un relleu a poc a poc devorat per les pedreres, i les pedres de les que van sorgir les formes, materials i immaterials, d'una civilització.

Els anys 30 són una època d'inestabilitat política en què es reviu les passions del Cisma Nacional. Venizelos s'exilia a França. La crisi política acaba donant lloc a la dictadura feixista de Metaxás (1936-1941).

En començar la Segona Guerra Mundial (1939), Metaxás vol mantenir el país al marge. Però el 28 d'octubre de 1940 Itàlia declara la guerra a Grècia, en una demostració de força davant Alemanya amb el que considera una víctima fàcil. Però Grècia fa recular als italians, amb intenció també d'aconseguir el territori del sud d'Albània poblat parcialment per grecs¹.

Durant aquest període, a Atenes s'intenta ordenar el caos creat durant la dècada anterior. Comencen o continuen les obres d'abastament d'aigua, xarxa de clavegueram, carrers principals, parcs i equipaments². És llavors quan l'Escola Americana comença les excavacions de l'àgora clàssica, portant a la pràctica, tot i que en un àmbit reduït, una de les voluntats del pla de Kleanthis i Schaubert.

Entre 1934 i 1939 s'aproven varies modificacions puntuals del planejament que intenten integrar a la ciutat les construccions il·legals de la dècada anterior, mitjançant nous creixements i amb la creació de places, carrers i xarxes de serveis. És a dir, s'intenta trobar una solució des de dins del terme municipal.

Però les construccions il·legals es dispersen a ritme frenètic per tota la conca d'Atenes, pujant fins la carena de l'Egàleu, pels peus del Pendèlic i de l'Himet, en barriades sense serveis fruit d'operacions molt lucratives. Es calcula que el 1952 eren 43.000 les parcel·les edificades fora dels límits municipals d'Atenes sota la indiferència de l'Estat³.

Malgrat intents previs de frenar l'activitat de les pedreres (Llei de 1914 les allunya 1.000m de la zona urbana), durant els anys 30, i com a resultat de la urbanització intensiva posterior a la catàstrofe de l'Àsia Menor, les pedreres devoren lliurement les muntanyes i turons de la conca d'Atenes. Les Tourkovounia són protagonistes d'aquesta destrucció⁴. L'Estat és espectador passiu de la destrucció del paisatge de l'Àtica i dels anuncis provocadors que els empresaris del sòl publiquen per atreure compradors⁵.

També en la dècada de 1930 es projecta el cobriment dels rius Cefís i Ilissós, el soterrament del segon sota avingudes centrals de la ciutat es completarà entre 1958 i 1962⁶.

1 Clogg 2015: 117-127.

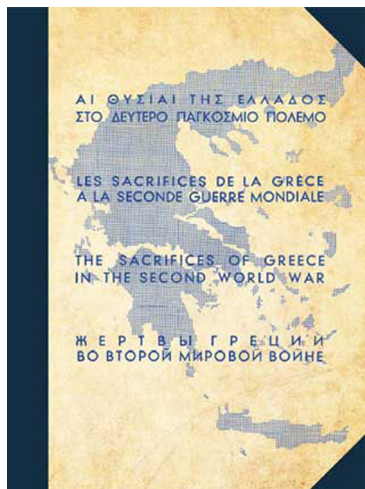
2 Doxiadis 1960: 8.

3 K. Biris 2005: 324-325.

4 M. Biris 2015: 232.

5 M. Biris 2015: 234

6 K. Biris 2005: 326.



Existeix una publicació de Doxiadis on registra i cartografia amb tot detall les destrosses a Grècia durant l'ocupació (*Els Sacrificis de Grècia en la Segona Guerra Mundial*, reeditat el 2014 per Kathimerini).

L'abril de 1940, mesos abans d'entrar Grècia a la Segona Guerra Mundial, Pikionis parlava a "La lección" sobre la continuïtat de les lleis de la natura en l'arquitectura popular i a l'Acròpolis.

Tant les seves reflexions sobre els criteris estètics a tenir en compte en intervenir sobre el paisatge (l'"Informe de la Comisión de Estética de la Secretaría General del Turismo", 1946), com la crítica de l'esperit utilitarista que ha arrassat amb l'entorn natural d'Atenes i protagonitzarà la transformació de la ciutat ("El Arsakeio" 1948), les va escriure durant la Guerra Civil i no es van publicar fins després de la seva mort.

Alemanya envaeix Grècia a través de Yugoslàvia i de Bulgària el 1941, en un moment de la guerra que Hitler ansiava assegurar-se una base en els Balcans des d'on preparar la invasió a la Unió Soviètica. El juny de 1941 tota Grècia està sotmesa a l'ocupació tripartita d'Alemanya, d'Itàlia i de Bulgària, que es reparteixen el territori.

Els alemanys imposen a Atenes un duríssim règim d'ocupació. Saquegen els recursos agrícoles del país i tota la indústria existent, obligant a Grècia a pagar els costos de l'ocupació. Una conseqüència d'aquesta política va ser la devastadora fam de l'hivern 1941-1942, amb unes 100.000 víctimes.

El 31 de maig de 1941 s'arrenca l'esvàstica de l'Acròpolis. S'organitzen grups de resistència, el més important el Front Nacional d'Alliberament (EAM) creat pel partit comunista. El rei i el govern a l'exili (al Caire) mantenen poc contacte amb la Grècia ocupada i no ofereixen cap recolzament a la resistència, perpetuant el buit polític originat en temps de la dictadura de Metaxás. El partit comunista omple aquest buit.

Les tensions entre els grups de la resistència per qui tindrà el control del poder polític quan s'acabi l'ocupació dona lloc durant l'hivern de 1943-1944.

Yiorgos Papandréu, nombrat primer ministre a l'exili, torna a la Grècia alliberada (1944), protegit per Gran Bretanya, que ha pactat amb la Unió Soviètica per conservar Grècia sota el seu àmbit d'influència. Clima de desconfiança i por d'una guerra civil. L'economia està devastada, i les comunicacions tallades en moltes zones del país. Situació de misèria fins llavors desconeguda.

Però les lluites internes porten el país a una guerra civil (1946 (o 44?)-1949) entre comunistes i anticomunistes, que prolonga l'agonia de l'ocupació fins al final de la dècada. Durant la segona meitat de la dècada, els magres recursos del debilitat Estat no es dediquen a reparar els danys de la guerra, sinó a contenir l'"enemic interior"¹.

El final de la guerra troba vencedor el bloc anticomunista i el país devastat.

Durant tota aquesta dècada de guerres, la fam i la destrucció s'apoderen d'Atenes. Tot i no ser bombardejada (el Pireu sí), la ciutat no rep cap tipus de manteniment. Entra en decadència, es degrada i la seva organització es disol. Inmediatament després de la guerra, tots els intents de reconstrucció es concentren al camp, per salvar el sector més vulnerable i més perjudicat del país. Atenes només rep, al final de la dècada, primers auxilis puntuals².

1 Clogg 2015: 129-151.

2 Doxiadis 1960: 8.



Plànol d'Atenes 1950, Kostas Biris, incorporant totes les extensions aprovades abans de la guerra, amb l'ocupació real de l'edificació. Al centre, més fosc, l'extensió de la ciutat a inicis de 1833, en el moment de ser nombrada capital (K. Biris 2005: 257).

És durant aquesta dècada d'explosió de la construcció que Pikionis escriu les paraules més desesperades sobre la destrucció del paisatge de l'Àtica ("Deshonra de Gea" 1954, "Conferencia in título sobre el paisaje" 1958). Si durant les dècades anteriors el creixement era horitzontal i cobria la plana d'edificació, el creixement en alçada dels anys 50 devia modificar molt més substancialment la percepció de la conca d'Atenes, en limitar les zones de visibilitat (abans tot el territori) als punts elevats dels turons. L'Àtica poc té a veure ja amb la que recorda de la seva infantesa a "Notas Autobiográficas" (1958).

Però també són d'aquesta època les excavacions de l'àgora clàssica, que completen un període de redescobriment de la ciutat antiga i de les seves formes artístiques, a les què Pikionis recorre per parlar d'un "estat primitiu" de les coses, d'una forma de relació de l'home amb l'entorn natural ja desapareguda.

Motius polítics i econòmics provoquen fluxes massius durant els anys 50 de població del camp a les grans ciutats, especialment a Atenes. Intents de reconstrucció del país després de les catastròfiques conseqüències de les dècades anteriors. Desenvolupament econòmic i millora de les infraestructures. Políticament però el país es manté dividit entre guanyadors i perdedors de la guerra, i sota la tutela d'Estats Units. El principal objectiu dels governs posteriors a la guerra civil és contenir el comunisme¹.

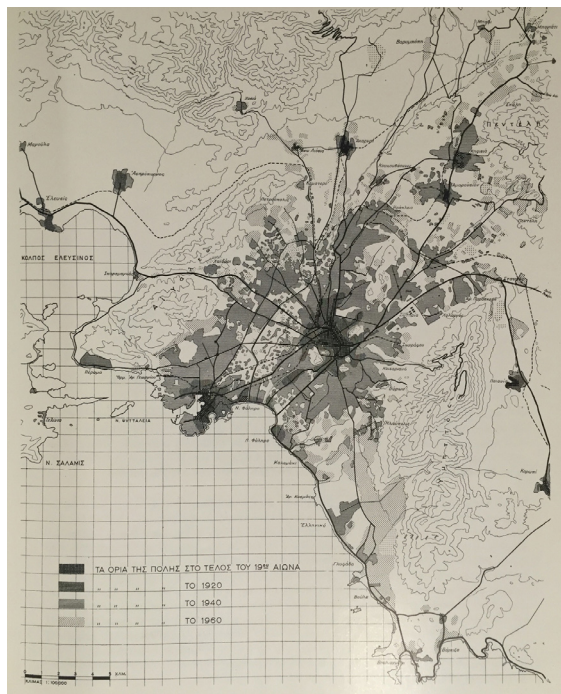
Reparació, reconstrucció i reorganització de la capital. Es completen les xarxes d'aigua i electricitat, grans artèries que s'havien abandonat es pavimenten. Però la població augmenta ràpidament, seguint el curs que havia començat els anys 20, i la capital s'exten i creix en alçada dia rera dia².

Èxode rural cap a Atenes, que s'exten amb el model de creixement dels anys 20 i 30. A finals de la dècada dels 50 hi ha una activitat frenètica de construcció. La llei del 30 d'agost de 1955 posa en el punt de mira dels constructors tots els edificis del segle XIX en augmentar molt generosament i sense fer distincions la seva volumetria i alçada edificable. Aquesta llei troba el terreny preparat per la llei de 1929 de la propietat horitzontal, que en aquell moment donava resposta a les necessitats de vivenda en condicions de post-guerra. Així comença l'enderroc de casi la totalitat de la ciutat existent i la construcció frenètica de *polikatoikies*, amb el sistema d'intercanvi sòl-sostre (*αντιπαροχή*) al què poca gent es resisteix i que només la recent crisi aconsegueix frenar³.

1 Clogg 2015: 151-152.

2 Doxiadis 1960: 8.

3 M. Biris 2015: 194.



Evolució de la conca d'Atenes entre 1900 i 1960 (Doxiadis 1960: 9)



Les característiques *polikatoikies* d'Atenes (fotografia: G. Gerolimpos)

El desenvolupament econòmic continua durant la dècada dels 60. La incapacitat d'enteses entre partits crea les condicions per imposar-se una dictadura militar (1967-1974).

El creixement de la ciutat continua en totes direccions. Al llarg o a prop dels antics camins que s'allunyen de la ciutat, els habitants contemporanis, com feien els antics, continuen construint arbitràriament i sense planificació les seves cases, "àticament"¹.

Doxiadis denuncia el 1960 la desaparició dels rius Ilisós i Iridanós, la canalització de gran part del Cefís, la crema de la major part dels boscos de les muntanyes al voltant d'Atenes, l'extracció de pedra i marbre que ha devorat i devora els turons i les muntanyes, i les cases que s'enfilen muntanyes amunt. Doxiadis alerta que en pocs anys serà irreconeixible el paisatge, no ja dels antics, sinó el de 30 anys enrera, i n'apunta les conseqüències estètiques i climàtiques².

La capital ha crescut des dels punts més baixos de la conca i gradualment l'ha anat omplint, fins arribar als cims dels turons i de les muntanyes. Doxiadis descriu la conca d'Atenes com una tassa que a poc a poc es va omplint d'aigua fins inundar-se i desbordar-se, un llac que inunda primer les planes, després els turons i finalment vessa a les planes veïnes³.

Pikionis és testimoni d'aquest procés de creixement de la ciutat que acaba ofegant-se dins la seva conca.

1 Travlós 2005: 258.

2 Doxiadis 1960: 16.

3 Doxiadis 1960: 32.



magatzem del Museu Benaki d'Atenes, amb alguns "Àtics" emarcats



Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica del Museu Benaki d'Atenes, on es guarden gran part dels "Àtics"

3. DIBUIXOS

En uns calaixos dels Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica del Museu Benaki d'Atenes hi ha 428 dibuixos del Pikionis. Són els que l'última exposició de l'obra de Pikionis va descartar. Estan organitzats en carpetes i subcarpetes. Una d'elles, amb nom "Àtics" (o "de l'Àtica"), conté 31 dibuixos, tots ells sense títols, noms ni dates.

Agní Pikionis, la seva filla menor, explica en el pròleg de *Zografiká*¹ que el 1958 durant un trasllat de casa de la família Pikionis va veure per primera vegada els dibuixos del seu pare, en un gran bagul de fusta, on hi guardava també plànols dels projectes més antics. Dins del bagul els dibuixos estaven organitzats en unitats i subunitats en sobres diferents amb el títol escrit per ell mateix:

DE LA NATURA (*Από τη Φύση*)

Nus (*Γυμνά*)

RECORDS DE PARIS (*Αναμνήσεις από το Παρίσι*)

DE L'ANTIGUITAT (*Αρχαία*)

BIZANTINS (*Βυζαντινά*)

DE FANTASIA (*Της Φαντασίας*)

Ariadnes (*Αριάδνες*)

Nimfes (*Νεφέλες*)

POPULARS (d'art popular) (*Λαϊκά*)

Lladres i *Martolos* (*Κλέφτες και Αρματολοί*)

Escultures (*Γλυπτικά*) (no especifica unitat)

Com veiem, en aquesta classificació no hi ha la unitat "Àtics". En el calaix de l'arxiu, la carpeta amb nom "Àtics" i que conté 31 dibuixos és nova i no està escrita per Pikionis. La resta d'unitats, en canvi, sí que conserven els sobres i carpetes improvisades que va fer Pikionis per ordenar els dibuixos.

1

"Dibuixos". A. Πικιώνη (επιμ.), *Πικιώνης: Ζωγραφικά*. Indiktos, Atenes 1997.

en publicacions anteriors trobàvem dins d'aquesta sèrie. Per altra part, entre les publicacions sobre Pikionis podem trobar-ne de nous:

1: El 1969 a la revista *Arxitektoniká Thémata*⁶, entre una vintena de pàgines amb imatges de projectes i dibuixos de Pikionis, es publiquen 12 que anomenen “Àtics” i els situa en el període 1940-1950. Un d'ells (veure dibuix 36) és nou i semblant a altres de la sèrie. Altres dos *Zografiká* els col·locarà fora d'aquesta unitat.

2: A la tesi de X. Tsilális⁷, presentada a Tessalònica el 1970, apareix un nou dibuix (veure dibuix 11), referint-lo simplement com a un dels dibuixos de la sèrie “Àtics”, 1940-1950.

Totes dues publicacions, entre el primer i el segon any després de morir Pikionis.

De tot això sorgeixen algunes preguntes:

Qui crea la unitat “Àtics” (Αττικά) i li dóna nom?

“Àtics” pot no ser una subunitat creada per Pikionis, sinó per una altra persona. La seva filla no ho recorda i li estranyaria haver pensat ella mateixa aquest nom.

Αττικά és també el nom del primer dels deu llibres del geògraf Pausanias, *Descripció de Grècia* (*Ελλάδος περιήγησις*)⁸, escrit durant la segona meitat del segle II dC, època que es considera la de l'última esplendor de l'esperit grec de l'antiguitat. Contràriament als admiradors més antics de l'art grec, Pausanias té l'oportunitat de veure i descriure no només els monuments famosos de l'època clàssica, encara pràcticament intactes, sinó també les creacions de l'època hel·lenística i romana. En les seves descripcions no separa la topografia i els monuments dels mites, llegendes i costums que sobreviuen en els seus dies i que li interessien especialment. Potser per això el seu títol no és “Àtica” sinó “Àtics” o “coses àtiques”, “coses de l'Àtica”. La mateixa forma utilitzen la resta de llibres que integren la *Descripció de Grècia* (“les coses de Corint”, “les coses de Laconia”, etc). Exactament aquest mateix tipus de descripció fa Pikionis en els seus dibuixos.

En unes pàgines dedicades a Pikionis a la revista *Zigós*⁹ l'any 1958, unes pàgines més enllà de les seves “Notas Autobiográficas”, apareix la primera publicació d'algun d'aquests dibuixos (dibuix 23) sense anomenar-lo encara “Àtics”

6 I. Λιάπης: “Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)” a *Αρχιτεκτονικά Θέματα* (“Temas d'Arquitectura”) (*Architecture in Greece, annual review*) n.3, Atenes 1969. pàg.76-100. Dibuix nou a la pàg.83.

7 Χρίστος Θ. Τσιλλάλης, *Η Ζωή και το Έργο του Πικιώνη*. Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, Tessalònica 1970, pàg.324.

8 Ν. Δ. Παπαχατζής, *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις*. Αττικά. Εκδοτική Αθηνών, Atenes 1974. Traducció castellana *Pausanias, Descripción de Grecia*. Libros I-II. Trad. María Cruz Herrero Ingelmo. Gredos, Madrid 1994.

9 “Γνώμες για των Πικιώνη σαράντα αρχιτεκτόνων, διανοουμένων και καλλιτεχνών” a *Zigós*, 3er any, núm.27-28, Atenes, gener-febrer 1958, pàg. 17-23.

sinó simplement “esboç del període 1940-1950”. Aquesta publicació és pocs mesos anterior al trasllat de casa de la família Pikionis i del bagul de fusta, per tant en aquell moment els dibuixos ja estaven ordenats per unitats. De totes maneres tampoc posen nom a la resta de dibuixos de Pikionis que apareixen a la revista, simplement cronologia.

La primera referència a aquests dibuixos com a unitat i amb aquest nom és a *Arxitektoniká Thémata*¹⁰ el 1969, i per tant després de la mort de Pikionis. Des d'aquell moment sempre més s'ha anat repetint, variant però el seu contingut. Com veurem, alguns dels dibuixos que les publicacions i les exposicions han inclòs en aquesta sèrie molt probablement no són de l'Àtica. Alguns que en un primer moment es consideraven part de la sèrie, després es van excloure. Això ens porta a suposar que, o bé Pikionis havia agrupat aquests dibuixos i després una altra persona li va posar un nom poc precís, o bé Pikionis va posar aquest nom a un grup de dibuixos i una altra persona el va ampliar posteriorment.

Quants dibuixos la componen?

No sabem si són 49 els dibuixos que formarien aquesta sèrie o si n'hi ha més que no van arribar a mans del Museu Benaki i que no han estat mai publicats. També hem vist que *Arxitektoniká Thémata* (1969) n'afegeix uns quants que *Zografiká* (1997) exclou d'aquesta sèrie.

Ni tan sols a través de les fonts més properes a Pikionis (la seva filla i els qui van col.laborar a les publicacions sobre ell) obtenim informació més precisa. Aquesta incertesa sobre l'existència de la unitat i la seva composició també ens dóna llibertat a nosaltres per escollir quins ens interessin i quins no tant. Pel mateix motiu se'ls hi ha donat una nova numeració, canviant lleugerament l'ordre de *Zografiká*.

Quan es van dibuixar?

Cap dels dibuixos “Àtics” té any. *Zografiká* els situa entre 1940 i 1950 però no explica qui ni com va establir aquesta cronologia. Com vèiem, a la primera publicació d'algun dels dibuixos (*Zigós* 1958) l'anomenen “esboç del període 1940-1950”. És probable que el mateix Pikionis donés aquesta cronologia. Després d'aquesta publicació totes les referències que s'han trobat als “Àtics” repeteixen aquestes dates, amb l'única excepció de Zisis Kotionis, qui en la seva tesi¹¹ (1998) els situa a l'any 1949 tot i que no explica el perquè.

10 Veure nota 6.

11 Z. Kotionis, *La qüestió de l'origen en l'obra de Dimitris Pikionis (Το ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη)*. TEE, Atenes 1998.

Els que han parlat¹² dels dibuixos “Àtics” diuen que en ells Pikionis representa éssers mitològics en el paisatge de l’Àtica. Tots corroboren el pla simbòlic dels dibuixos, però cap en fa una anàlisi sistemàtica.

L’escrit més concret que s’ha trobat sobre aquests dibuixos és el de Dimitris Filippidis en una publicació¹³ de 1989 dedicada al centenari del naixement de Pikionis. Filippidis afegeix comentaris interessants com l’interès de Pikionis no només per un passat remot d’Atenes desconnectat del present, sinó també pel paisatge que els seus propis ulls van veure transformar-se en presenciar el ràpid creixement d’Atenes a partir dels anys 1920, i explica aquests dibuixos com una “preparació intel·lectual” pel projecte del Filopap i de l’Acròpolis que farà pocs anys més tard (1954-1957). Segueix parlant però d’aquests dibuixos com d’un conjunt homogeni i la seva anàlisi es manté en un nivell bastant general.



Pikionis dibuixant a l'aire lliure, cap al 1920
(Kalafati 1987: 8)

Després dels escrits, els dibuixos ens ajuden a entendre com Pikionis concebia el paisatge de l’Àtica. Per aquest motiu serà útil analitzar-los sistemàticament i tenint els textos a prop. Els dibuixos il·luminen els textos i al revés.

Per il·luminar els dibuixos també és útil conèixer el lloc que està dibuixant. El relleu de l’Àtica poc més va canviar des de que va dibuixar els “Àtics”, però sí que ho va fer l’extensió de la ciutat. No queda rastre de la plana agrícola, i les zones per on passejava i dibuixava ara estan cobertes d’edificació densa que impedeix la visió dels turons i muntanyes. Això ens obliga a buscar punts de vista més alts a les muntanyes que rodegen Atenes, però l’alçada modifica els perfils dels turons i la seva relació amb les muntanyes del fons.

Es mostren a continuació aquests dibuixos amb apunts per a una primera anàlisi. No es pretén interpretar-los, sinó anotar relacions varies amb elements dels dos capítols anteriors o amb altres dibuixos de Pikionis, i altres observacions que s’han cregut útils per llegir-los. S’han inclòs tots aquells dibuixos que en algun moment les publicacions han col·locat dins de la sèrie “Àtics”. Pel que fa a l’ordre, s’ha mantingut el de *Zografiká* amb petites modificacions i intercalant els altres dibuixos que s’han anat trobat. Aquest ordre ens és útil per a una primera lectura perquè en certs moments intuïm que l’ordre és cronològic i perquè els agrupa en unitats. Es deixa per un futur anàlisi més complet desmuntar aquests paquets i provar ordres nous.

12 Z. Kotionis, *To ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη* (La qüestió de l’origen en l’obra de Dimitris Pikionis). TEE, Atenes 1998.

Nt. Ηλιοπούλου-Ρογκάν, “Δ. Πικιώνης”, *Αντί* n.116, 6.1.1979, pàg.44-45.

Savas Condaratos “Dimitris Pikionis in context”, a *Dimitris Pikionis 1887-1968, A Sentimental Topography*. Architectural Association, London, 1999.

13 D. Filippidis, “Τα ‘Αττικά’ σχέδια του Δ. Πικιώνη” (“Els dibuixos Àtics de D. Pikionis”) a VV.AA, Dimitris Pikionis, Publicació dedicada al centenari del seu naixement (*Δημήτρης Πικιώνης, Αφιέρωμα στα εκατό χρόνια από την γέννησή του*). Escola Politècnica Nacional d’Atenes (Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο), Atenes 1989 (pàg. 259-267).

dibuix 1

Veiem una plana rectangular de límits molt ben definits. La rodegen muntanyes i, a una de les vores, el mar. Sobre una de les muntanyes hi ha la façana frontal d'un temple amb l'ombra de sis columnes. Sis és el nombre de columnes del temple dòric canònic (el Partenó era una excepció amb vuit), i també el de les versions anteriors del Partenó i l'Antic Temple d'Atenea a l'Acròpolis.

El sol neix darrera d'una de les muntanyes, il·luminant de manera diferent cada element de la plana. Pel fort contrast entre clarors i ombres entenem que la llum és potent. No sembla representar muntanyes específiques, simplement una plana envoltada per una cadena de muntanyes punxagudes, amb un temple col·locat sobre l'única que és plana per dalt: una abstractacció de la conca d'Atenes i de l'Acròpolis.

El frontó del temple completa la forma de la muntanya sobre la què es col·loca. En aquest temple hi trobem la *línea que complete el paisaje* ("Cuestiones de Estética Pública" 1928, pàg.18). Pot ser el que anomenava *eleva su obra a la rítmica del paisaje* ("Acerca de un congreso" 1933, pàg.21).

Veiem a algunes muntanyes unes línies que sembla que en vulguin retallar trossos, podrien ser les mossegades de les pedreres que tant denuncia.

Enmarcat dins la plana, antic guerrer amb llança i escut dirigit cap al mar. La llança traça la diagonal de la plana. Moltes línies són paral·leles a la llança: les ondulacions de la plana, alguns perfils de muntanyes, la coberta del temple. Així, com el guerrer, tota Atenes es dirigeix cap al mar: Atenes com a potència naval. Referència a la batalla de Salamina (480aC)? De Maratón (490aC)?

A terra, rectangles (tombes?) i brots de gespa que també podrien ser barquetes amb una persona a dins. La plana sembla una superfície aïllada que sura sobre el mar (Atenes que s'ha embarcat cap a Salamina?). La consistència de la plana no és clara: el guerrer camina sobre la mateixa superfície sobre la què naveguen dues barquetes. De nou podria referir-se a la força naval d'Atenes.

El Partenó i el guerrer coincideixen en l'eix central vertical, i tots dos es col·loquen sobre els dos únics plans horitzontals del dibuix, repetint a una escala diferent la mateixa situació. Pot explicar així com els valors d'Atenea, la deessa del temple, inspiren al guerrer.

El sol està descentrat, és l'únic element que no està en contacte amb la resta i la seva línia és més fina, potser per mostrar que està en moviment. Pot diferenciar així la permanència de la plana i del guerrer, d'un element que marca el pas del temps. *En momentos así, la forma y el movimiento toman una extraña quietud. La vertical, la horizontal, la oblicua y el punto parecen tomar una existencia "al cuadrado"* ("Topografía emocional" 1935, pàg.29).



G.E. 47661

Aiguada amb tinta sobre paper transparent
14,5x22cm?

Localització:

Magatzem del Museu Benaki-Pireu (planta -1).
Emmarcat

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.90.

-Dimitris Pikionis 1887-1968, *A Sentimental Topography*. Architectural Association, London, 1999, pàg.20.

¿Qué relatan estas mil lanzas de hierba que rasgan la tierra húmeda y sombría, y son como voces que vienen del pasado o como almas que ascienden del reino de Hades? Y estas piedras ásperas, unas blanquísimas, otras de color azul intenso o rosáceas, y los trozos de vasija de las que está cuajada la hierba, ¿qué relatan? (...)

La piel se dilata al calor de los rayos del sol. Se contrae con el aire helado de la Sombra. Las brisas juegan dulcemente con los tallos de hierba y asfódelos, nutridos por el amargo jugo verde ("Topografía emocional" 1935, pàg.28-29).

dibuix 2

Escena de lluita amb guerrers i cavalls, representats com un baixrelleu en una pedra col·locada davant del mar.

Mentres a la part inferior del grup els cossos semblen trepitjar la sorra de la platja, a la part superior veiem clarament que formen part d'un baixrelleu. Els contorns de la pedra responen a la forma de les figures que s'hi representen, així com passa amb les figures d'un frontó.

A l'esquerra, la posició del cavaller és una imatge recurrent de l'Atenes clàssica, recorda a:

-Una de les figures més cèlebres del fris del Partenó, l'únic que s'atribueix a Fidias, situat al centre de la cara occidental, visible des de davant de l'entrada (imatge 1).

-Estela funerària del Dexíleos al cementiri de Kerameikós, 394aC. Un dels monuments funeraris més importants de l'Àtica de principis del segle IV aC. El jove Dexíleos, fill d'una família rica de Θορικός, zona del sud-est de l'Àtica, mor el 394aC lluitant contra Esparta. La llosa funerària el representa vencedor i sobre el cavall, amb una llança a la mà, matant a l'enemic. Ara al museu de Kerameikós (període clàssic, 400-390 aC) (imatge 2).

En tot cas, sigui quin sigui l'exemple concret, representa una escena de l'Atenes clàssica col·locada al costat del mar. Potser està pensant en la batalla de Marató, en un *intento de colocar la obra en su mundo natural* ("Cuestiones de Estética Pública" 1928, pàg.18).



ΓΕ 50974

Tinta sobre paper transparent
17,5x21cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictórica),
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.91.



1: Fris D8 del Partenó
(fot. German Archeological Institute
Tournikiotis 1994: 132)



2: Estela funerària de Dexíleos
(fot. Léon Quinault, 1888. BNF)



Carrer de les tombes, cementiri de Kerameikós, 1889. El
cementiri va ser descobert accidentalment aquell any
(fot. E. Cabrol, Voyage en Grèce 1889, Notes et
impressions. Librairie des Bibliophiles, Paris 1890)

dibuix 3

Superposant aquest dibuix i l'anterior veiem que aquest el comença calcant de l'altre les figures de guerrers i cavalls. En aquest cas, però, el baixrelleu ja no té fons i els cossos es situen directament sobre la platja, amb el mar darrera. Aquest acte ens recorda a:

El "último análisis de la obra" que emprendió el gran Rodin sobre la escultura (Balzac) ¡para unirla con la atmósfera de su alrededor, con su fondo! ("Cuestiones de Estética Pública", pàg.18).

De nou estaria fent l'operació que l'artista ha de realitzar, *armonizar la potencialidad de los espacios, de los volúmenes, de las formas y de la materia de la obra con la de la luz, con la rítmica del paisaje y el carácter del clima. Es una operación análoga a la que emprendió Rodin en sus últimas obras, cuando quiso colocar la escultura en el espacio, para armonizar el tono de la obra con el de la atmósfera.* ("Acerca de un congreso", pàg.21)

Encara que no tingui fons, l'escena de batalla es segueix representant com un baixrelleu. L'horitzontal que formaven els cossos en el dibuix anterior aquí es transforma en diagonal (el guerrer de l'esquerra baixa i el de la dreta puja el braç), convertint-se en diagonal, que reforça afegint línies i ombres darrera dels cossos. Així, recorda a la composició d'un frontó o al perfil d'una muntanya, com si els cossos mateixos donessin forma (relleu) a la terra. La muntanya que ha afegit a l'horitzó pot servir per assimilar el contorn de l'escena de lluita amb el perfil d'una muntanya.

El que en el dibuix anterior feien els límits de la pedra, ara ho fan uns núvols que enmarquen l'escena per dalt. També han aparegut unes línies horitzontals que semblen voler lligar l'escena de lluita amb el seu entorn.

En aquest dibuix, com en l'anterior i en altres que veurem, Pikionis no representa éssers del passat, sinó objectes que són representacions posteriors (períodes arcaic i clàssic) d'aquests éssers. El mateix que hem observat a "Deshonra de Gea" a partir de la pàg.41.



Pikionis ja havia estat dibuixant l'estela funerària de Dexílees el 1918 al cementiri de Kerameikós (*Ζωγραφικά*, vol. I, n.159)



ΓΕ 50975

Tinta sobre paper transparent
18x22cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictórica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.92.

dibuix 4

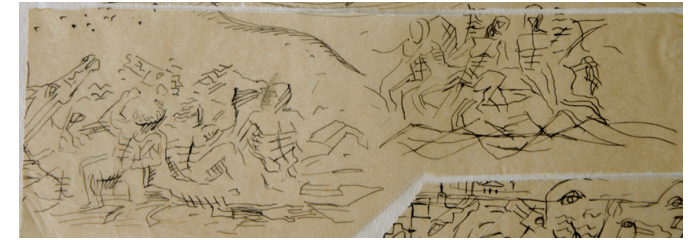
És probable que comencés pel dibuix de l'esquerra. L'escena encara recorda a un baixrelleu, com passava en els dos dibuixos anteriors. Ara és el perfil d'una muntanya qui repeteix des de la distància la forma de la batalla, com ho feia el límit de la pedra en el dibuix 2. Se n'adona però que no vol aquests ondulacions, sinó formes triangulades que recordin a una cadena de muntanyes: els trianglets del dibuix 5 formarien part d'aquest si el tinguéssim sencer (veure esquema a baix). Aquesta cadena de triangles la desenvoluparà en els dibuixos següents.

Les línies dels torsos en espina de peix marquen el ritme de la composició. Els cossos dels cavalls no li serveixen de gaire, només alguna crin. Potser per això els cavalls van desapareixent dels dibuixos següents.

En el grup de la dreta estudia per separat perfils de muntanyes que formin la cadena triangulada que vol i un grup de guerrers amb un cavall, grup definit bàsicament pels torsos dels guerrers. Se n'està adonant que per lligar les dues figures no ha de representar l'escena com un baixrelleu que en la seva silueta repeteix la forma del paisatge, sinó que han de ser els propis cossos que es confonguin amb les formes del paisatge. Això mateix farà en el dibuix següent (5-6). Per tant, aquest dibuix el podem entendre com una preparació del següent.

És important aquest petit esquema que fa dels perfils de muntanyes, ja que és una composició que veurem repetida en altres dibuixos (veure dibuix 33). Recorda a un moviment circular al voltant d'un punt, com el desenvolupament de les ombres d'un objecte segons la posició canviant del sol al llarg del dia.

Aquesta unitat cos-paisatge pot estar influenciada per la pintura bizantina. Mirar-ho als seus dibuixos Βυζαντινά.



ΓΕ 50977β

Tinta sobre paper transparent
9x25cm

Localització:

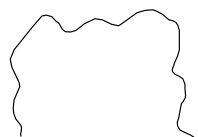
Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-Δημήτρης Πικιώνης, *Αφιέρωμα του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων στην μνήμη του*, Atenes 1968.

-Ζ. Kotionis, *Το ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη (La qüestió de l'origen en l'obra de Dimitris Pikionis)* TEE (Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας), Atenes 1998, pàg. 206.

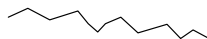
Aquest dibuix el trobem enganxat amb els següents en un full blanc (24x31cm). La numeració en vermell és la de la seva filla quan preparava l'edició de *Zografiká* (1997). No sabem qui va retallar i enganxar els dibuixos d'aquesta manera, per tant aquí s'han reordenat amb un altre criteri.



dibuix 2



dibuix 4-esquerra



dibuix 5?



dibuix 4-dreta

dibuixos 5 i 6

S'han ajuntat els dibuixos 5 i 6 creient que poden formar part del mateix paper (la diferència de color es deu a la fotografia). Semblen la primera prova d'unió del que en el dibuix 4-dreta estudiava per separar.

En el grup de l'esquerra, probablement el primer, hi reconeixem figures del dibuix 4-esquerra. És probable que partís d'aquest i en el procés modifiqués algunes de les figures. El dubte en alguns punts entre la figura d'un cavall i la d'un guerrer pot ser el motiu pel qual veiem criatures d'un sol ull. Altrament, pot estar dibuixant Cíclopes.

Darrera de l'escena de lluita sembla haver-hi un mur o una ciutat. Elevat, un temple. Per tant, probablement són a la plana d'Atenes, amb l'Àcròpolis darrera. Les línies horitzontals dels músculs dels guerrers es repeteixen en l'entorn, en el lloc de la batalla: al terra, a la ciutat, en el mur de l'Àcròpolis. Algunes cames de guerrers surten del terra. Aquests dos elements fan que ens sembli que aquests éssers emergeixen del terra. Les pedres que veiem volant al seu voltant hi podrien tenir relació. En aquest cas, podria ser una referència al cataclisme de Deucalió i Pirra ("Deshonra de Gea", pàg. 40). Equivalència pedres i ulls?

Per altra part, les diagonals formades pels eixos dels seus cossos corresponen, com veiem ajuntant els dos dibuixos, a les línies del relleu del territori.

Així com en el dibuix de l'esquerra els cossos troben repeticions en el terra de la plana d'Atenes i en el mur de l'Àcròpolis, en el de la dreta es confonen amb els perfils de les muntanyes. El guerrer central (a l'extrem del dibuix esquerra) marca el pas d'una lògica a l'altra.

En el dibuix 6, on malgrat algunes cues sembla que ja prescindeix dels cavalls, utilitza llances per enllaçar els perfils de les muntanyes i els guerrers.

Les línies dels torsos dels guerrers ara s'han dispersat pel paisatge. Correspondència d'aquestes línies amb els perfils de les muntanyes (o frontons d'un temple), que a la vegada recullen l'escena de lluita amb figures triangulars. Els cossos dels homes i el relleu del lloc on es produeix la batalla formen una unitat, aquí tant des del seu perfil, com des dels elements interns de cada cos.

De nou el cos humà o, en aquest cas, la història del lloc, dona forma el paisatge. Així, tant dona permanència als cossos que lluiten, com "ànima" la topografia de l'Àtica.



dibuix 5 (esquerra):
ΓΕ 50976

Tinta sèpia sobre paper transparent
8,5x17,5cm

Localització:
Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:
-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.93.

dibuix 6 (dreta):
ΓΕ 50977α

Tinta sobre paper transparent
8x22,5cm

Localització:
Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:
-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.94.

dibuix 7

Pikionis segueix investigant sobre figures històriques de l'Àtica que li serveixin per dibuixar el seu relleu.

En aquest cas, guerrers amb carros de cavalls i casc. El dibuix progressa d'esquerra a dreta començant amb línies verticals (cos de peu sobre el carro) que es van inclinant (cavalls i perfils de muntanyes) fins arribar a les horitzontals: a la dreta, amb la velocitat els carros es confonen amb les línies del paisatge i dibuixen amb el seu moviment lineal les horitzontals de la plana.

Aquesta organització del dibuix central es repeteix a sota desdoblada en dues línies: la superior, una línia trencada representant el perfil del grup de guerrers i cavalls, que és a la vegada el perfil de les muntanyes de l'Àtica. La inferior, una línia recta que és el moviment horitzontal dels carros i per tant la plana d'Atenes. Així, el grup composa amb la seva forma i amb el seu moviment el paisatge d'Atenes.

Apareix un element que es repetirà en altres dibuixos: l'espiral. Sembla sortir de la roda d'un dels carros, com a element que recull l'horitzontal, la vertical i diferents inclinacions. Per tant, pot tenir relació amb el desplegament d'aquesta progressió de la vertical a l'horitzontal.

La roda apareixia en un dels textos, quan Pikionis deia a una columna dòrica:

Así te sentí, un primer día de primavera, cuando te vi detrás del polvo dorado que levantaban las ruedas de los automóviles y que iluminaban los rayos oblicuos del atardecer... ("Topografía emocional", 1935, pàg. 30). La relació entre l'espiral i la llum del sol es desenvolupa en el dibuix posterior.

Exactament a aquesta figura feia referència el seu amic Nikos Khatzikyriakos-Ghikas (Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας) en un article anomenat "Naturalesa i Art, elements d'un llenguatge plàstic", del Trito Mati (n.2-3, 1935, pàg.72-79) (unes pàgines més enllà de "Topografía emocional"). Aquesta figura, que defineix com a rajos o radis al voltant d'una circumferència i que segueixen una direcció inclinada, segons ell expressa una rotació inversa del centre, més ràpida conforme els rajos tenen més inclinació. És a dir, en aquest exemple que ell mateix afegeix, mentres la direcció dels rajos és de centre a fora, la rotació de la circumferència interior és en sentit antihorari.



Pikionis coneixia aquest raonament de Ghikas i probablement hi pensava quan feia aquest dibuix. va invertir la figura perquè les rodes i, amb elles, el moviment del dibuix, sigui d'esquerra a dreta.



ΓΕ 50978

Tinta sèpia sobre paper transparent
24,5x36cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.95.

dibuix 8

La quadrícula ortogonal del dibuix anterior s'inclina i es converteix en diagonal. Potser perquè vol desenvolupar el paisatge de l'Àtica dins de la zona de diagonals d'aquell dibuix.

Aquesta quadrícula inclinada defineix els perfils de les muntanyes i coincideix amb el frontó del Partenó (ara sí amb vuit columnes), amb el "demon de trilpe cos" (veure pàg.42) i amb algunes línies de les espirals. El frontó del Partenó es repeteix a escala més gran en el perfil de la muntanya central, que recorda al Pendèlic.

Deslligades de la quadrícula inclinada, les columnes, els tres eixos del tors del "demon de triple cos" (o llances?). El temple de l'esquerra pot ser el Teseion (temple d'Hefest), en estar a la plana, o una vista lateral del propi Partenó: el temple de l'animal mitològic. És l'element del dibuix més deslligat de la quadrícula inclinada.

La franja gruixuda de la part inferior recorda a la del dibuix anterior, per tant la podem entendre com la plana d'Atenes. A una part hi dibuixa aigua. El riu Cefís? O bé el mar, i per tant estariem veient Atenes des de la costa i darrera seu, el Pendèlic amb la *magnífica línia de su frontón?* ("Deshonra de Gea" 1954, pàg.44).

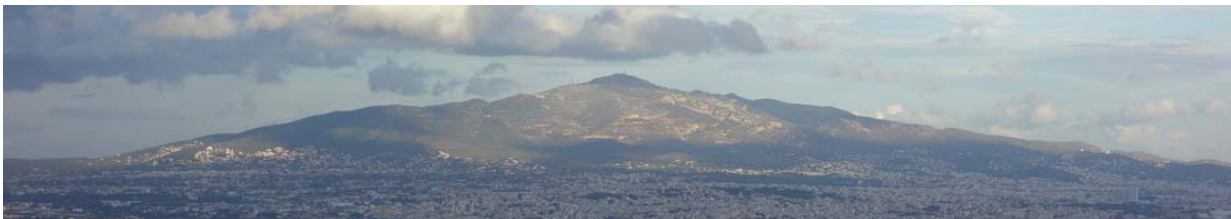
Aquí es multipliquen les espirals del dibuix anterior. La quadrícula inclinada del dibuix, i així també els perfils de muntanyes i els frontons, sorgeixen de les espirals. Per tant no està feta de línies paral·leles, sinó radials. Això ens fa pensar en la direcció dels rajos de sol (i per tant la de les ombres) variable en cada moment del dia.

Les espirals ens poden fer pensar en els rajos de sol recollint-se dins de les estries de la columna dòrica o de les escòcies (veure "Topografia emocional", 1935, pàg. 30), o bé com si fossin els propis objectes els que giren sobre sí mateixos conforme canvia la seva il·luminació:

(parlant-li a una columna dòrica) *Pero te concibo como mucho más que como a un ser animado, tú que anhelando unión, giras alrededor de tu eje y en este giro tus estrías son como ojos que en sus huecos quieren contener lo que pasó y ansían perder su mirada en aquello que vendrá...* ("Topografia emocional", 1935, pàg. 29).

En tot cas comporten la idea d'un moviment circular. El gir de l'espiral (o roda) és el gir que percebem en la posició canviant del sol. La seva repetició en el dibuix ens recorda a les diferents posicions del sol al llarg del dia (moviment circular al voltant d'Atenes) i per tant representaria un fragment d'un dia. O bé, les quatre espirals de la línia inferior poden parlar-nos de la successió dels dies i les nits:

Por encima de esta quieta geometría de la tierra, se halla en movimiento perpetuo el Dominio del Aire y de la Luz. El astro de la Vida gira, viene y va, se suceden las noches y los días. ("Topografia emocional", 1935, pàg. 25).



El Pendèlic vist des de l'Egàleu. La seva silueta, semblant a un frontó, el caracteritza des de qualsevol punt de la conca d'Atenes



ΓΕ 50979

Tinta sèpia sobre paper transparent
21x30cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-Δημήτρης Πικιώνης, *Αφιέρωμα του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων στην μνήμη του*, Atenes 1968.

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictórica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.96.

-Z. Κοτιώνης, *Το ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη (La qüestió de l'origen en l'obra de Dimitris Pikionis)*. TEE (Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας), Atenes 1998, pàg. 272.

dibuix 9

Aquesta és la vista aproximada de la plana d'Atenes des de la part del mont Egàleu més propera al Pireu. En el relat de les seves passejades infantils pels voltants del Pireu i d'Atenes no nombra directament aquest lloc, però és probable que hi anés. És també un punt molt proper al monasteri de Dafní, del que parla sovint.

Ya a lo largo de la escuela primaria solía hacer caminatas para explorar el paisaje del Ática. Desde Moschato, cruzando el olivar, llegaba a las rocas del Filopappos y a la Acrópolis, o bien, siguiendo la orilla del Cefiso, hasta la Via Sagrada... (“Notas autobiográficas” 1958, pàg.46)

En primer terme veiem les últimes estribacions de l'Egàleu, després la conca del riu Cefís, l'espina dorsal amb les Tourkovouna, el Licabet, l'Acròpolis i el Filopap i allargant-se fins al golf Sarònic (en aquest cas, Faleros). Darrera, el Pendèlic i L'Himet.

El Licabet adquireix la forma d'Atenea Palada (l'Atenea guerrera). Porta llança, escut i casc. Als seus peus té una serp que repeteix la forma de les Tourkovounia i es prolonga en les estribacions de l'Acròpolis. Atenea es col·loca sobre les cases de la ciutat, dins del recinte de la muralla que l'encercla.

La llança d'Atenea és una línia paral·lela al fontó del Pendèlic, que a la seva vegada es prolonga a l'Acròpolis, Filopap i línia de costa. També el “demon de triple cos” segueix aproximadament aquesta direcció. De nou la direcció d'atac cap al mar pot fer referència a Atenes com a potència naval, com havíem vist en el primer dibuix de tots.

La confusió d'Atenea i el Licabet ens recorda al mite que hem vist a “Deshonra de Gea” (veure pàg.41) que atribueix a la deessa l'aparició d'aquest turó, quan el tira a terra enfadada en saber que les filles de Cècrops han obert el cistell on guardava el nen-serp.

És probable que dibuixant els turons que conformen l'espina dorsal com una cadena enllaçada tingués al cap la descripció del viatger francès de la Grècia otomana al què fa al·lusió en moments diferents:

La colina, según relata un viajero de la Grecia otomana, parecía a ojos de quien contemplaba Atenas desde Dafní, como un terrible dragón avanzando hacia la Acrópolis. Y enlazaba ésta, con su inquebrantable línea plástica, con las alturas de las Torukovounia. (“Cuestiones de Estética Pública” 1928, pàg.12)

El perfil de esta colina (según testimonio de un viajero francés), parecía las hélices de un dragón que avanzaba hacia la Acrópolis, hacia el inalienable pedestal de su diosa, símbolo inseparable de Ella (“Conferencia sin título sobre el paisaje” 1958, pàg.49)

Fora de les muralles, escampades per la conca del Cefís veiem cases agrícoles, fulles d'olivera i unes línies que insinuen cultius. Insistirà amb aquesta representació de les cases agrícoles en els dibuixos següents, s'analitzaran amb més detall en el dibuix 21.

També a la plana situa al “demon de triple cos”, una nova al·lusió a la relació ciutat-terra.



ΓΕ 47669

Tinta sobre paper
13,5x24cm?

Localització:

Magatzem del Museu Benaki-Pireu (planta -1).
Emmarcat

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictórica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.97.

dibuix 10

Variant del dibuix anterior. En aquest cas des d'una alçada superior, per mostrar la conca d'Atenes sencera i poder col·locar l'espina dorsal en una posició central.

Rodegen la conca l'Egàleu, el Pendèlic, l'Himet i el golf Sarònic. Al centre, les Tourkovounia, el Licabet (substituït per la figura d'Atenea), l'Acròpolis, el Filopap i l'última estribació del turó de Sikelía.

El Licabet ja ha desaparegut com a turó i dibuixa directament la figura de Palas Atenea. En dibuixos posteriors farà el mateix o directament desapareixerà. El Licabet era el turó més deformat per les pedreres en aquell moment: com hem vist ja havia perdut el seu pic posterior abans de començar el segle XX (veure pàg.12) i la seva silueta havia canviat des de qualsevol punt de vista. Per tant és probable que Pikionis no el volgués dibuixar.

Un altre canvi que mantindrà en els dibuixos següents és que ara inclou el perfil d'Atenea dins dels límits del paisatge.

Ciutat tancada dins les muralles. A la plana del Cefís, algunes cases rurals i línies de punts que poden ser el curs del riu.

La cua del “demon de triple cos” reproduïx les ondulacions de l'Egaleu.

Intenta trobar una representació simbòlica per cada muntanya, les vol codificar. L'Himet l'explica amb les seves valls, el Pendèlic amb les crestes, l'Egàleu amb ondulacions. A cada un dels tres turons de les Tourkovona li dibuixa un símbol (ull?) al centre, i els hi afegeix també un cap i una cua de serp.

Dibuixa una línia als peus de cada muntanya marcant un límit entre aquesta i la plana. Només l'Acròpolis no té aquesta línia, però en canvi fa la mateixa funció, a més distància, la muralla de la ciutat.

Atenea amb llança i serps envoltant-la (*Οικουρός οφίς*: serp que protegia la ciutat). El dibuix de la serp es repeteix per tot el dibuix, fent al·lusió a la relació de la ciutat amb la terra i a la idea de l'*αυτοχθονία*: naixement de la pròpia terra, ésser autòcton (hem vist el seu origen a l'època micènica, pàg.62).



ΓΕ 50980

Tinta sobre paper transparent
26,5x32,5cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-Χρίστος Θ. Τσιλλάλης, *Η Ζωή και το Έργο του Πικιώνη*. Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1970, pàg.325.

-Δ. Πικιώνης 1887-1968, *Διαδρομές και Συναντήσεις* (D. Pikionis 1887-1968, *Recorreguts i Trobades*). Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ατènes 1987, pàg.57.

-Α. Πικίονι (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά* (Pikionis, *Obra Pictòrica*), volum II. Indiktos, Ατènes 1997, n.98.

dibuix 11

Variant del dibuix anterior.

El punt de vista torna a baixar a una alçada inferior de l'Egàleu, mostrant la plana del Cefís, el turons de l'espina dorsal i, darrera, l'Himet, del que ensenya un perfil molt característic des de les parts baixes del Cefís.

En primer terme tenim la plana fèrtil, on hi col·loca cases agrícoles i cultius insistents (segurament camps d'oliveres). Ja no dibuixa muralles al voltant de la ciutat, però les línies geomètriques de la plana en hi fan pensar. Poden representar els canals de reg que utilitzen les aigües del Cefís. Immenses parcel·les agrícoles?

Atenea recupera la posició d'atac del dibuix 9 apuntant amb la seva llança cap al mar. El "demon de triple cos" ha desaparegut d'aquest dibuix, però en canvi es fa molt més èmfasi en la relació d'Atenes amb l'agricultura.

A l'esquerra, les Tourkovouna agafen una forma més abstracta i els tres símbols del dibuix anterior semblen haver-se convertit en quatre lletres. En aquest dibuix desapareix la línia de límit entre plana i turons i la plana s'eleva cap a les Tourkovouna.

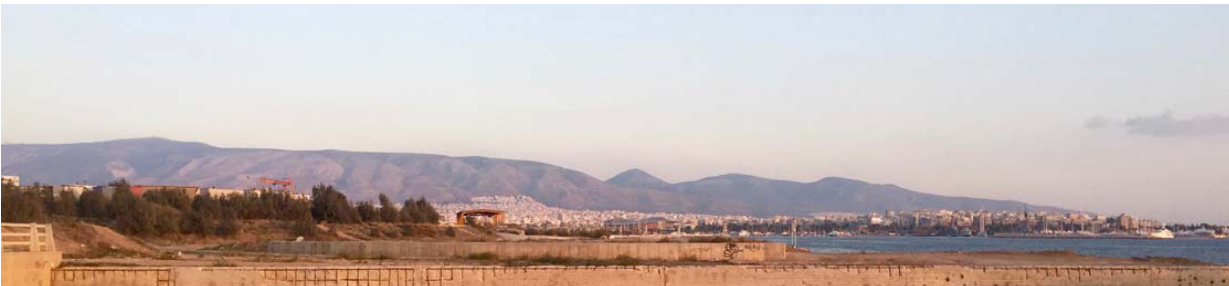


S'ignora la seva localització.

Publicat a:

-X. Θ. Τσιλλάλης, *Η Ζωή και το Έργο του Πικιώνη*. Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1970, pàg.324.

Luego recorría el solitario paisaje hasta Kesarianí. Pero ¿cómo explicar justamente qué eran aquellos paisajes para los ojos de ese joven, sobre los cuales se posaba aún el "mágico velo de la poesía"? ¿Cómo explicar qué significaron para mí aquellas caminatas solitarias? ¡Cómo gozaba mi espíritu con la vista de la tierra removida de los huertos que humeaba bajo los ardientes rayos del sol! Ah, qué gozo daba al alma la visión inesperada de un barranco desconocido, de un grupo de olivos. Y atravesar el sagrado olivar. Y esas laderas de Atenas, las laderas y las rocas... Y las cuevas de los barrancos alrededor del peñasco de Palas Atenea, y su noble templo. A lo lejos, la música armónica de las montañas y las colinas. Y el purísimo cielo, y la brillantísima luz, la indescriptible armonía de las horas del atardecer. ("Notas Autobiográficas" 1958, pàg.46).



L'Himet des de la desembocadura del riu Cefís

Escriu Pikionis sota el dibuix: (frase que va aprendre de memòria la seva dona i la repetia sovint per casa)

Ω ται λιπαραί τ'αθάνατοι Αθήναι
δαιμόνιον πολίεθρον Ελλάδος έρεισμα
ιοστέφανον άστν.

¡Oh Tú, la ilustre y eterna Atenas,
divina ciudadela, bastión de la Hélade,
ciudad coronada de violetas!

Pikionis modifica lleugerament la versió original (Píndar, fragment 76), que diu:

Αι τε λιπαραί και ιοστέφανοι και αοίδιμοι,
Ελλάδος έρεισμα, κλειναί Αθήναι, δαιμόνιον πολίεθρον.

¡Tú, ilustre, coronada de violetas, la muy cantada,
bastión de la Hélade, gloriosa Atenas, divina ciudadela!

En aquest dibuix la conca d'Atenes s'apreta entre les estribacions de l'Egaleu, les Tourkovounia i l'Himet. L'Himet fa de teló de fons: entenem que amb *ciudad coronada de violetas* Píndar fa al·lusió als tons violetes que agafa l'Himet cada tarda quan es pon el sol.

Palas Atenea amb llança, escut, casc i una serp al seus peus. Dins del recinte de la ciutat, que inclou l'Acròpolis amb el Partenó, estàtues de savis i de torres. El Licabet (Atenea) s'ha desplaçat fins dins del recinte de la ciutat.

En aquest dibuix les muralles arriben fins al mar i inclouen també el Pireu: les muralles de Temístocles, època clàssica.

Fora del recinte, cases agrícoles, olivar de la plana del Cefís. El riu recorre la plana, li dibuixa unes línies que el fan semblar a una via de tren. També dibuixa la Via Sagrada cap a Eleusis, creuant el riu, amb lloses funeràries a banda i banda del camí: el cementiri de Kerameikós.

A la costa veiem el port del Pireu amb barcos, i més enrera el golf de Faleros.

Dins del recinte, governa la vertical (Atenea, llança d'Atenes, Acròpolis, Partenó, torres, savis). Fora del recinte, l'horitzontal. La corva de l'escut d'Atenea es repeteix a les Tourkovounia i a l'Himet. El frontó del Partenó es repeteix als turons de l'esquerra de l'Himet.

Imatge de la ciutat com un vaixell, amb el què Atenea es desplaça cap al mar. Pot estar recuperant la idea del dibuix 1, i que veurem repetir-se en el dibuix següent.



ΓΕ 47689

Tinta sobre paper transparent
21x32cm?

S'ignora la seva localització.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictórica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.99.

1 Píndaro, fr. 76-77. *A los Atenienses* (Trad: E. Suárez de la Torre 1992: 383).

dibuix 13

A l'esquerra veiem una abstracció d'Atenes emmurallada, amb recintes interiors, turons i plantes i alçats tant de temples com d'altres edificis representatius de l'antiga ciutat.

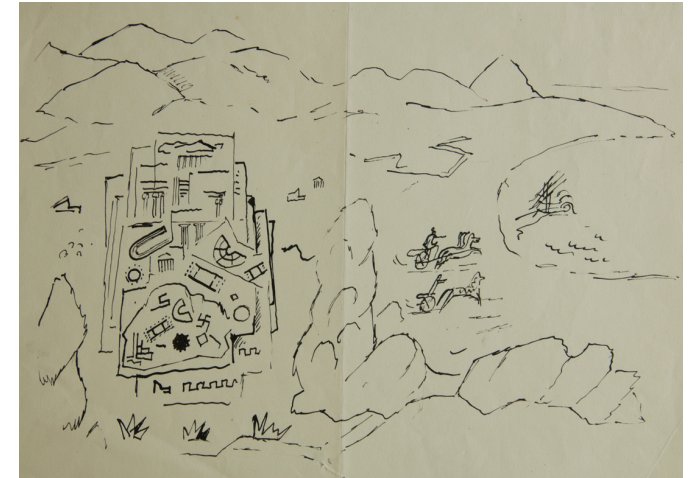
A la plana, carros de cavalls es dirigeixen de la ciutat al mar, i antics vaixells (τριήρεις) a prop de la costa.

Si el lloc seguis sent la conca d'Atenes podria representar la partida dels atenencs en vaixell des del golf de Faleros cap a Egina abans de la batalla de Salamina (480aC).

Però apareix una figura separant Atenes de la costa, que misteriosament coincideix amb la silueta del “demon de triple cos” (veure'l per exemple en el dibuix anterior). Petita serp entre aquesta figura i Atenes. Afegeix també a la plana unes línies geomètriques.

Llavors veiem que tot i que s'hi assembla, ha modificat l'entorn en relació als dibuixos anteriors. Les muntanyes superiors tenen poques similituds amb l'Himet, i moltes amb les tanquen pel nord la plana de Marató. Per tant, pot estar dibuixant les planes d'Atenes a l'esquerra i la de Marató a la dreta, i utilitzar el cos del “demon de triple cos” per representar la cadena de muntanyes orientals de l'Àtica (l'Himet o el Pendèlic amb el cos i el cap de Súnion amb la cua). Les línies geomètriques poden ser el pantà natural de Marató, o bé l'organització de la batalla.

En aquest cas, escenifica l'arribada dels perses a la platja de Marató (490aC) i els atenencs dirigint-se al camp de batalla. De nou una referència a la potència nàutica d'Atenes però aquesta vegada s'hauria ampliat l'àmbit a un altre lloc de l'Àtica.



ΓΕ 50981

Tinta sobre paper
21,5x28cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-I. Λιάπης: “Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)” a Αρχιτεκτονικά Θέματα (Architecture in Greece, annual review) n.3, Atenes 1969, pàg.83.

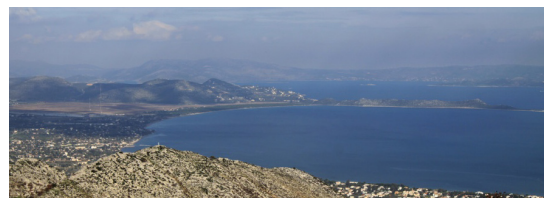
-A. Πικίονι (ed.), Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica), volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.100.



Kaupert (1884-1889)



Environ du lac de Marathon et de Rhamnus.
Jean Baptiste d'Anville, 1770. BNF



El golf de Marató

dibuix 14

Ara desapareix la divisió anterior entre les dues planes i dibuixa directament la plana de Marató, amb les muntanyes que l'envolten i el seu golf.

Ja no representa Atenes com a recinte fortificat, sinó utilitzant els turons de l'espina dorsal (Tourkovouna, Acròpolis, Filopap, que ha avançat arrossegant-se com una serp fins a la plana de Marató. A la cadena de turons ja no reconeixem el Filopap ni cap referència a ell, potser per representar un relleu anterior a aquesta creació d'Atenea, o potser per la dificultat que es comentava en el dibuix 10 de dibuixar-li un perfil. Les Tourkovounia, però, no les dibuixa amb un sol traç sinó amb diferents línies que s'enllacen: pot voler no donar ènfasi en la seva forma sinó en la idea de turons que s'enllacen. I sobre un dels turons hi dibuixa una edificació semblant a la del Licabet. Pot ser per tant que no estigui representant concretament uns turons o altres, sinó simplement un conjunt de turons enllaçats que serpentegen darrera l'Acròpolis.

Per la plana torna a dispersar cases agràries i repeteix més fluixes les línies geomètriques del dibuix anterior.

Al golf, home amb barqueta.

Cova (o ull) a les faldes de l'Acròpolis. Les coves al voltant de l'Acròpolis són els llocs de culte primitius, les primeres expressions de la roca com a muntanya sagrada:

¿Dónde están las cuevas y los asientos de Pan... oh piedra vecina de las Rocas Altas llenas de cavernas, donde las tres hijas de Aglauro recorren -danzando en coro- los verdes espacios delante del templo de Palas, bajo el variopinto chillido y el canto de tus siringas, oh Pan, cuando tocas la flauta en tus antros privados de sol...? ("Deshonra de Gea" 1954, pàg.44).

Esa caverna es la morada de enigmáticos espíritus, de fuerzas de energías sobrenaturales, antiquísimos y venerables lugares de culto... Frente a la primitiva imagen de la Tierra, donde perviven, el alma recibe una secreta sacudida, como el zahorí al sentir la invisible presencia del manantial subterráneo ("Topografía emocional" 1935, pàg.24).



ΓΕ 50982

Tinta sobre paper
21,5x28cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-I. Λιάπης: "Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)" a Αρχιτεκτονικά Θέματα (Architecture in Greece, annual review) n.3, Atenes 1969, pàg.85.

-Δ. Φιλίππιδης "Τα Αττικά Σχέδια του Δ. Πικιώνη", a Δημήτρης Πικιώνης, Αφιέρωμα στα εκατό χρόνια από τη γέννησή του. Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, Atenes 1989, pàg. 264.

-Α. Πικιονί (ed.), Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica), volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.101.

dibuix 15

Recorda a la vista que tenim de l'Acròpolis des del turó de les Ninfes (Observatori Astronòmic), que precisament ja havia dibuixat Pikionis anys abans (veure imatge a baix). Reconeixem sobre l'Acròpolis l'Erecteion, el Partenó i el temple d'Atenea Niké.

La vista per tant seria exactament cap a l'est i per tant, com passa en el dibuix de baix, veiem l'Himet al fons, aquesta vegada representat amb una característica línia horitzontal. Sobre seu afegeix un requadre amb una espècie de frontó central, potser en una referència al Pendèlic.

A l'esquerra apareixen les Tourkovounia, dividides amb unes línies que poden ser pedreres. Als seus peus una muralla que rodeja la ciutat i de la què representa fragments.

A la plana cavalls que sorgeixen de la terra (un d'ells molt similar a una estàtua de l'Acròpolis del període arcaic), camps de conreu acabats de llaurar, branques d'olivera, estàtues, caps de savis. I un bri d'herba:

¿Qué relatan estas mil lanzas de hierba que rasgan la tierra húmeda y sombría, y son como voces que vienen del pasado o como almas que ascienden del reino de Hades? ("Topografía emocional" 1935, pàg.28).

Les plantes corresponents a l'Antic Temple d'Atenea (el reconeixem perquè és l'únic amb divisió central, repetida després a l'Erecteion) i al temple d'Atenea Niké, així com els fragments de muralla, escampades per la plana i dibuixades amb més gruix, poden expressar com *la Acròpolis ordena todo el "paisaje del Ática"*. Però, en aquest cas, no des de la seva topografia sinó des de les formes del seu art: *Por supuesto, la naturaleza escucha hasta los confines del llano del Ática los dictados del Arte y obedece* ("Cuestiones de Estética Pública" 1928, pàg.14). L'art de l'Acròpolis, tant en les seues valors estètics com en els ideals que expressa, dona sentit al paisatge de l'Àtica.

En aquest dibuix també podem entendre exactament el contrari: *esta forma* (la del llenguatge o el *logos* universal) *la forjó el hombre antiguo a imagen y semejanza de esta tierra: la sacó de entre su tierra y sus rocas* ("Deshonra de Gea" 1954, pàg.39), com si fos la pròpia terra la que donés lloc a les formes que es creen sobre l'Acròpolis.



ΓΕ 50983

Tinta sobre paper
21,5x29cm

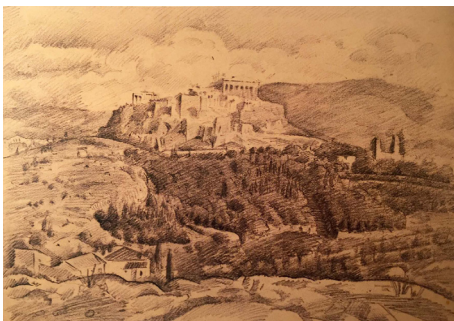
Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-Χρίστος Θ. Τσιλάλης, *Η Ζωή και το Έργο του Πικιώνη*. Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1970, pàg.322.

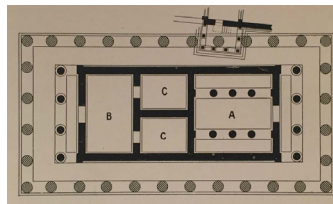
-Α. Πικίωνι (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictórica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.102.



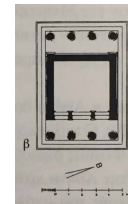
Dibuix de Pikionis de l'Acròpolis, sèrie "de la natura" (1904-1935). La muntanya de darrera és l'Himet



estàtua de cavall del període arcaic (510aC).
Museu de l'Acròpolis.
(Χωρέμη-Σπετσιέρη 2009: pàg. 24)



planta de l'Antic Temple d'Atenea.
Doerpfeld (Collignon 1914: pàg.16)



planta del temple d'Atenea Niké
(Gruben 2000: pàg.211)

dibuix 16

L'entorn torna a ser molt més semblant a la plana de Marató que a la d'Atenes. Així com veïem en els dibuixos 13 i 14, pot representar l'anada d'Atenes a la plana de Marató en assabentar-se de l'arribada dels perses.

L'arena fora de la línia de costa que dibuixa amb tant detall reforça aquesta idea (arenals de Marató). Aquest dibuix es publica retallat per la vora dreta, i així mateix està enmarcat. Sembla que hi ha detalls més enllà, veure com continua potser donaria informació valuosa.

En aquest dibuix, tant la ciutat d'Atenes com les muntanyes que l'envolten haurien avançat fins a la plana de Marató.

Sobre l'Acròpolis veiem a Atenea Prómakhos (l'estàtua que es va col·locar sobre l'Acròpolis, visible en creuar els Propileus). Com si fos la pròpia deessa que es dirigeix a participar en la batalla.

Dibuixa amb tot detall una vista de l'Antic Temple d'Atenea i la seva planta, que ja havíem vist en el dibuix anterior. A la seva esquerra s'insinua l'alçat i la planta dels Propileus.

Dues roques a l'esquerra dibuixades amb cura marquen l'entrada de la plana.

A la plana tornen a aparèixer elements que ja hem vist: el "demon de triple cos", escultura arcaica de cavall que emergeix de la terra i els brots de gespa.

Com hem vist, les escultures i elements de temples arcaics van quedar enterrades des de la destrucció de la ciutat en mans dels perses (480 aC, pàg. 64) fins a les excavacions de Kavadias i Kawerau (1885-1890).



ΓΕ 47668

Tinta sobre paper
20x26cm?

Localització:

Magatzem del Museu Benaki-Pireu (planta -1).
Emmarcat.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.103.

dibuix 17

Tornem a la plana d'Atenes, amb l'allargada silueta de l'Himet darrera.

Ara els turons de l'espina dorsal ja no formen un línia serpentejant, sinó un grup. Hi veiem l'Acròpolis, les ondulacions de les Tourkovounia i davant dos cavalls amb cua de serp. El cos dels cavalls recorda la forma del Licabet vist des del barco que va del Pireu a Ègina, on sabem que anava periòdicament en aquella època. Potser veient-lo des de tant lluny va pensar que havia trobat la menera de representar el turó. Repetirà aquesta imatge en els dibuixos següents.

Aquests dos cavalls emergeixen de la terra i tenen una cua de serp semblant a la del "demon de triple cos".

A la part inferior del dibuix, les corbes de l'esquerra produeixen les formes del grup superior, i les rectes de la dreta, la línia recta del moviment del carro de cavalls, d'una manera semblant al dibuix 7. Caldria superposar i estudiar amb detall les analogies entre aquests dos dibuixos: en aquell apareixen unes línies verticals que aquí corresponen amb les columnes del Partenó. Així mateix, les línies de l'Himet reproduïxen des de la distància la silueta del grup, així com haviem vist en els primers dibuixos.

Aquesta línia inferior també correspon, per la seva posició, al riu Cefís. Pot mostrar el relleu accidentat del naixement del riu i les línies més suaus de la desembocadura.

El que en altres dibuixos era una cova a les falces de l'Acròpolis, aquí és un ull: el de la divinitat venerada a la cova?

No és gaire diferent la representació de l'Acròpolis i la dels dos cavalls. Pot estar buscant similituds entre les dues figures. També es poden trobar similituds entre la figura del carro i el conjunt Acròpolis-cavalls, com si tant els homes com la mateixa Acròpolis es dirigissin cap al mar, idea que ja trobàvem en els dibuixos de la plana de Marató.

El frontó del Partenó es repeteix unes quantes vegades en els vessants de l'Himet, imatge que realment es produeix en certs punts dels vessants de l'Himet en veure'l des de l'Egaleu.



ΓΕ 50984

Tinta sobre paper
23x36cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictórica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.104.

Pas següent del dibuix anterior. Conca d'Atenes amb formes serpentejants. Tourkovounia, Licabet, Acròpolis i Filopap representats com a cossos de serps i cavalls que emergeixen de la terra. Darrera, L'Himet.

Dentro del suelo tenemos que ver, porque ahí dentro se prepara todo. Dentro del suelo, es decir, en la revelación del mundo de lo inteligible que se esconde en la Naturaleza ("Deshonra de Gea" 1954, pàg.39).

També ens fa pensar en un moment conformador del relleu d'Atenes:

Y el Ática, o Acte, o Cecropia tomó la forma que las fuerzas cosmogónicas del diluvio de Deucalión y Pirra le dieron, éste que también destruyó la Atlántida. A ese instante cosmogónico se remonta su forma. A ese instante se remontan sus Mitos. La Acrópolis -relata Platón- no era entonces como que es ahora... En cuanto a su tamaño anterior en la otra época, alcanzaba hasta el Erídano y el Ilisio e incluía en su interior el Pnix con Licabeto como límite del lado opuesto del Pnix. Estaba toda cubierta de tierra y era llana en su parte superior, salvo en unos pocos lugares ("Deshonra de Gea" 1954, pàg.41).

Tornen a aparèixer les espirals que havíem vist en els dibuixos 7 i 8. Les línies paral·leles dels cavalls del dibuix anterior s'han escampat per tot el dibuix. Subratllen la inclinació de cada perfil. Algunes sorgeixen de les espirals. Poden fer referència, com vèiem en aquells dibuixos, al moviment dels rajos del sol al llarg del dia sobre els objectes: la *geometría móvil del aire y de la luz* ("Topografía emocional" 1935, pàg.25). Un dels seus dibuixos d'Egina, on apareixen també aquestes línies, ens fa pensar que les utilitza per expressar la barreja de llum i de matèria, que és canviant en cada instant pel moviment del sol:

La luz forjó este Mundo. La luz lo mantiene y lo fecunda.

Ella revela el mundo a nuestros ojos materiales, para que lo alumbre la luz de nuestra alma...

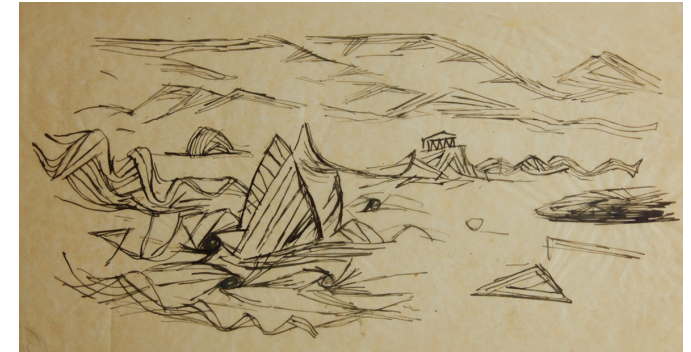
Por encima de esta quieta (relativamente quieta, porque también ésta padece, es influida, actúa por acto reflejo, a causa de los movimientos de la luz y del aire en torno a ella) geometría de la tierra, se halla en movimiento perpetuo el Dominio del Aire y de la Luz ("Topografía emocional" 1935, pàg.24-25).



Egina, Pikionis. Agost de 1935

Pienso, oh piedra caliza, que desde los tiempos en que la masa ardiente de este planeta que ahora pisamos surgió del Astro Solar, girando como un anillo en torno a él, y después, cuando empezó a condensarse en nuestra esfera, pienso que no fue casual la posición que tomaste en su masa. Fue obra de la Armonía del Todo, la misma que determinó la inclinación de su eje, la misma que fijó este lugar como patria de tu muy espiritual forma, bajo un cielo y una luz de tu mismo espíritu.

Conclou més endavant: la *Geometría del suelo, del cielo y de la luz de un lugar son elementos concordantes* ("Topografía emocional" 1935, pàg.24-25).



ΓΕ 50985

Tinta sobre paper
19x37cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-I. Liáπης: "Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)" a *Αρχιτεκτονικά Θέματα* ("Temes d'Arquitectura") (*Architecture in Greece, annual review*) n.3, Atenes 1969. pàg.95.

-Δ. Πικιώνης 1887-1968, *Διαδρομές και Συναντήσεις* (D. Pikionis 1887-1968, *Recorreguts i Trobades*). Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Atenes 1987, pàg.57.

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά* (Pikionis, *Obra Pictòrica*), volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.105.

dibuix 19

De nou els dos cavalls amb dua de serp. Afegeix una serp semblant al “demon de triple cos”.

Entre les formes ondulants de la serp de la dreta repeteix el triangle del frontó del Partenó, que veiem també multiplicat ens els vessants de l'Himet.

Les pedres escampades per terra i els colors ens fan pensar en els colors vius amb els què estaven pintades les escultures dels temples arcaics del Partenó, i en:

Y estas piedras ásperas, unas blanquísimas, otras de color azul intenso o rosáceas, y los trozos de vasija de las que está cuajada la hierba, ¿qué relatan?

Inexplicable relación de contrastes y afinidades enlaza este verde fresco y la tierra roja con los dos colores de las vasijas antiguas, el rojo y el negro (“Topografía emocional” 1935, pàg.29).

com si fossin les pedres les que ens unissin amb un estat primitiu del mateix lloc que estem veient.

Anys abans escrivia:

Uno de los más fascinantes fenómenos del mundo es cómo la forma exterior -palabra, sonido, línea, movimiento- es la misma: cómo en ella se encierra y se expresa el ritmo interior, el espíritu (“Nuestro Arte Popular y nosotros” 1925, pàg.6).

La forma es lo más interno, es la revelación, la expresión del ser íntimo, de la idea.

La forma de un lugar es la revelación de su más profunda esencia.

Un lugar da su idea, su forma, a las expresiones de la cultura, del arte, de la religión que en él aparecen. (“Cuestiones de Estética Pública” 1928, pàg.11).

Aquesta idea de que la forma d'un lloc expressa la seva essència, la trasllada tant a Desonra de Gea com a aquests dibuixos per explicar les formes de l'Àtica. *Y fue -para limitarme al lugar que examinamos ahora- la profundísima clarividencia y perspicacia del hombre antiguo, la que le hizo capaz de oír en su interior el mandato divino, que determinó que se atribuyera cada lugar al dios que le correspondía* (“Deshonra de Gea” 1954, pàg.39)

Per això utilitza éssers i episodis mitològics (el naixement de nous homes a partir de la terra després del diluvi de Deucalió i Pirra, Atenea, personatges varis que emergeixen de la terra o que tenen cua de serp: Cècrops, Erictonio, “demon de triple cos”) per representar la forma del lloc.



ΓΕ 47688

Tinta i llapis de colors sobre paper transparent
21x32cm?

S'ignora la seva localització.

Publicat a:

-Δημήτρης Πικιώνης, *Αφιέρωμα του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων στην μνήμη του*, Ατènes 1968.

-Α. Πικιονί (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Ατènes 1997, n.106.

-Ζ. Κοτιώνης, *Το ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη (La qüestió de l'origen en l'obra de Dimitris Pikionis)* Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας, Ατènes 1998, pàg. 192.

dibuix 20

Pikionis escriu al voltant del dibuix un fragment d'*Edipo en Colono* (712-715), continuació d'altres fragments de la mateixa obra que hem vist apèixer en els textos. Aquesta vegada respecta el text original, excepte una paraula (κτίσας), que l'elimina:

ὦ παῖ Κρόνου, σὺ γάρ νιν εἰς
τόδ' εἶσας αὔχημ', ἄναξ Ποσειδάν,
ἵπποισιν τὸν ἀκεστήρα χαλινὸν
πρώταισι ταῖσδε κτίσας ἀγυιαῖς.

Vàries traduccions oficials:

*Tú, hijo de Crono, nos diste
este honor, ¡oh, señor Posidón!
implantaste el bocado, que al corcel
embelesa, en las sendas de esta tierra.*

(Trad: M. Fernández Galiano 1985: 343)

*Tú, gran hijo de Crono,
la sublimaste a gloria tan señera,
tú, que por vez primera,
Príncipe Posidón, en nuestros llanos,
por curar sus furores,
embridaste a los fieros pisadores.*

(Trad: A. Espinosa Polit 1960: 55)

¡Oh hijo de Crono, soberano Posidón! Tú la elevaste a tanto orgullo, cuando, en estas praderas, por vez primera, inventaste el freno que doma los caballos. (J. Pallí Bonet 1973: 308)

¡Oh hijo de Cronos, ya que eres tú el que has elevado a Atenas a este grado de gloria, rey Poseidón, pues tú el primero sujetaste los caballos con el freno que los domina! (A. Blázquez 1982: 118)

El cor dóna la benvinguda a l'estranger Edip, que arriba a l'Àtica, i li explica les bondats d'aquesta terra, donant ènfasi a la bellesa del paisatge, a la fertilitat dels camps regals pel riu Cefís, a l'olivera (*el árbol que crece espontáneamente, el glauco olivo* (pàg.34)), regal d'Atenea, i als cavalls i vaixells (tots dos, símbols de la potència militar d'Atenes), regal de Posidó.

Entenem per tant aquí que amb els cavalls fa al·lusió a Posidó, déu excepcionalment important a l'Àtica. També ell era adorat a l'Acròpolis, a l'Ereiteion, en un altar comú amb Erictonio, fins al punt que en algunes èpoques es confonen en una única identitat (Price i Kearns 2003: pàg.198). Posidó estava representat en el frontó occidental del Partenó amb una estàtua tan gran com la d'Atenea, ocupant tots dos la part central.

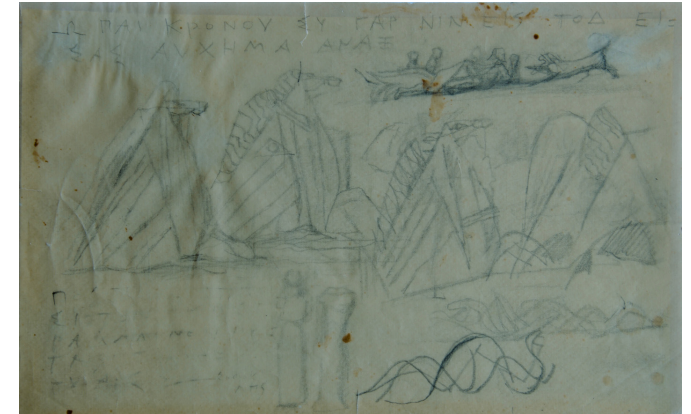
Aquest dibuix, clau per a la interpretació de molts altres, no s'ha vist mai publicat.

En el dibuix Pikionis estudia parelles de cavalls arcaics (escultures arcaiques de cavalls). Variacions de quin està davant i quin darrera. Veure dibuix 17, 18 i 19. El grup de la dreta és una versió anterior dels cavalls del dibuix 41.

Repeteix serps de triple cos d'altres dibuixos (dibuix 40 i 19). El grup de dalt probablement representa barques amb homes i animal salvatge a la platja. Dues estàtues femenines, una amb cap i l'altra sense, semblant a estàtues arcaiques.

Esquerra: dibuix de Pikionis (ΓΕ50783, unitat "de l'Antiguitat" (1910-1920)) d'estàtua femenina dedicada a Apol·lo (650aC) exposada al Museu Arqueològic Nacional de Grècia.

Dreta: kore amb el peple, Acròpolis, 530aC. Museu de l'Acròpolis (Boardman 1982: i.115)



ΓΕ 51004
Llapis sobre paper transparent
16x25,5cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

No s'ha trobat a cap publicació.

ΓΕ 51005 (α, β, γ, δ)

Juntament amb el dibuix original, que té la inscripció mig esborrada, trobem:

- dues fotos (10,5x17cm i 14x23cm) amb la inscripció sencera
- dues fotocòpies (21x30cm) amb la inscripció mig esborrada

una de les fotografies:



Atenes com a plana agrícola: la plana del Cefís. Darrera, les Tourkovounia i l'Acròpolis.

Darrera, l'Himet reproduceix la forma dels turons. Fa coincidir el seu buit amb l'espai entre l'Acròpolis i les Tourkovounia.

La plana d'Atenes ara és agrícola: les cases disperses, murs i oliveres que havien anat apareixent en altres dibuixos ara caracteritzen la plana.

La forma i les ombres d'aquestes edificacions es corresponen amb les que havia vist al Pireu el 1912 tornant de Paris:

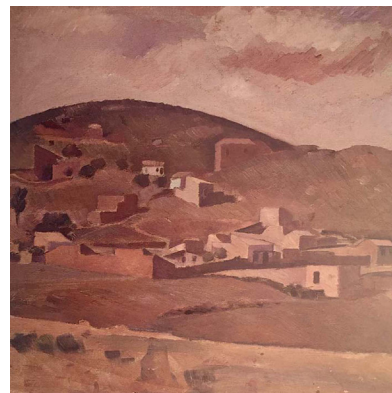
Un día en el Pireo, volviendo a la casa paterna, sentía el sol abrasar mi piel, y de repente al entrar en la sombra, su frío me hizo estremecer... Entendí que estos violentos contrastes del clima, a los que llevamos siglos exponiéndonos, conformaron el carácter contradictorio propio de nuestro pueblo.

Los antiguos, pensé, habían subyugado estas antítesis a la sección de sus cornisas y de sus cimacios. No habían pasado dos días cuando, en las casuchas populares del Pireo, vi materializada esta antítesis en el ángulo agudo que forma su tejado inclinado cuando se encuentra con el muro trasero. Estas observaciones me hicieron abandonar la enseñanza convencional y entrar en un camino autónomo que me enseñaba la naturaleza ("Notas autobiográficas" 1958, pàg.47).

Cases que més endavant dibuixa a les seves excursions per l'Àtica i per Egina i que inclou a la sèrie de dibuixos "De la Natura" (1904-1935).

Una idea de este camino natural podemos tomarla hoy del hombre natural: el campesino. Si lo observamos, veremos que la naturaleza estableció las bases y reguló su vida.

(...) Por el mismo motivo, toda la arquitectura antigua es también natural. Sus creaciones parecen ser una prolongación de la naturaleza ("Nuestro Arte Popular y nosotros" 1925, pàg.6).



Dibuixos de la sèrie "De la natura" (1904-1935). Probablement Egina.



ΓΕ 50986

Tinta sobre paper
14,5x22cm

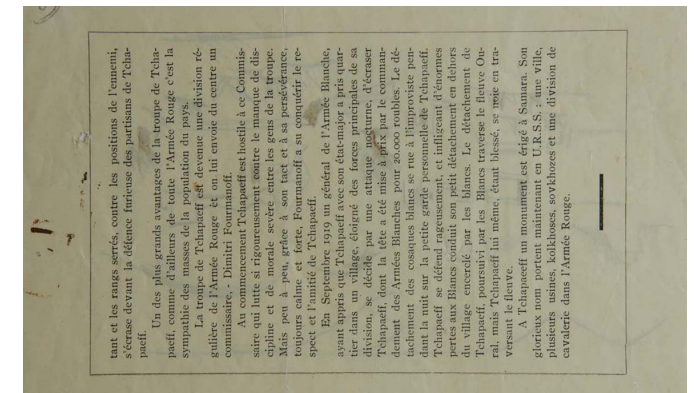
Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica),
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.107.

El dibuix està fet darrera d'una pàgina d'una biografia en francès de Tchapaïev (no identificada):



dibuix 22

Aquest dibuix podria representar de manera abstracte la península de l'Àtica, diferenciant una part plana agrícola habitada per l'home i amb una part muntanyosa dedicada als déus.

Entre les cases agràries, veiem dues portes (una ja apareixia en el dibuix anterior) que ens recorden als

lugares inaccesibles que nadie podía violar, ni tan siquiera pronunciar su nombre. Allí había umbrales sagrados e infranqueables revestidos de bronce que pertenecían a terribles diosas del inframundo... ("Conferencia sin título sobre el paisaje" 1958, pàg.49).

i per tant entrades al món subterrani (Hades).

Però el que veiem en el dibuix té moltes similituds amb l'illa d'Egina, on com dèiem anava sovint Pikionis en aquella època. El vaixell d'Atenes arriba al port des del nord, rodejant la punta occidental de l'illa. Durant l'arribada es distingeix en primer pla la plana agrícola i darrera una part muntanyosa. En el dibuix afegirix el temple d'Afea i el mur de contenció del seu recinte. A l'horitzó potser està dibuixant l'Himet (les muntanyes de l'Àtica són normalment visibles des d'Egina).

En aquest cas, la doble porta mostra l'entrada al recinte sagrat del temple. O, de nou, pot ser una referència als *umbrales de bronze*. Tot i que en el text Pikionis feia referència a l'Àtica, aquí pot estar pensant aquí, en un sentit més ampli, en la connexió de la terra (terra agrícola) amb l'inframón (el cicle vegetal i la seva relació amb la mort i el renaixement, ho veïem a Eleusis).



ΓΕ 50987

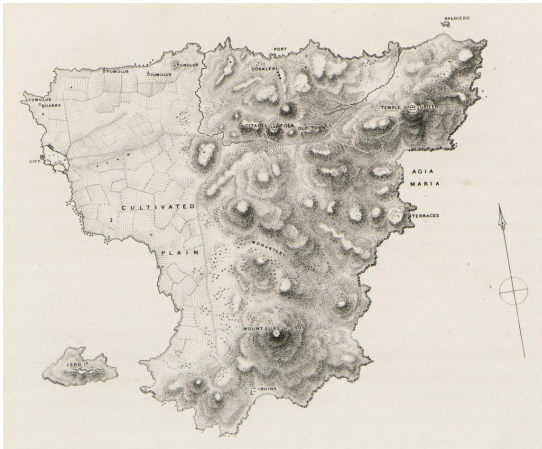
Tinta sobre paper
19,5x30cm

Localització:

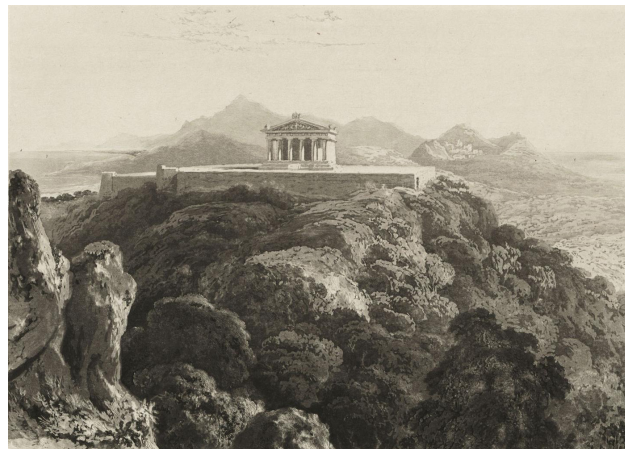
Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.108.



Map of the island of Aegina



Eastern view of the temple of Jupiter Panhellenius (així anomenava Cockerell el temple d'Afea)

Ch.R.Cockerell, *The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia*. London, 1860 (Heidelberg University Library)

dibuix 23

Aquest dibuix no té cap element que ens faci reconèixer indiscutiblement l'Àtica. Per proximitat i per similituds amb el dibuix anterior podríem pensar amb Egina, i la silueta de la muntanya central i la posició de les altres ens podem recordar a la conca d'Atenes. El lloc per on surt el sol és l'adequat per a les dues localitzacions. Però no sembla important identificar el lloc.

Veiem els vessants d'una muntanya darrera de la qual surt el sol. Els seus rajos, de línies peludes, organitzen l'espai: el relleu, els perfils de les muntanyes, les divisions de la plana. Els rajos de sol es corben segons les ondulacions de la muntanya, no deixant clar qui governa sobre l'altre. Aquesta barreja de matèria i llum, i també algunes línies paral·leles del dibuix, ens recorda a l'ús de les espirals dels dibuixos 7 i 8 i la conclusió que en trèiem en el dibuix 18.

A la plana col·loca una casa agrària, un cavall arcaic (veure dibuix 15), un corral amb bous, columnes, una cara que ens mira. Aquest conjunt d'elements, que barreja formes artístiques amb formes naturals, ens recorden a:

Oh tierra, tú lo refieres todo a ti misma, como patrón. Realmente tú eres el modulus que reside en cada cosa.

Tú diste forma a la Ciudad y sus gobiernos. Tú encauzaste el sonido de la lengua. Tú estableciste las artes de la palabra y de la forma.

¿Será el cumplimiento de las mismas leyes en la naturaleza y en el arte, esa armonía, quien nos hace ver las formas de la vida y de la naturaleza transformarse ante nosotros en formas de Arte, y viceversa? Más aún, las formas de un arte en formas de otro? ¿No es la armonía que desde las profundidades gobierna las aparentemente más diversas materializaciones, la que tiene el poder de revelar y explicar el uno al otro?

Caminando por esta tierra, reino de la caliza y de la arcilla, vi la roca convertirse en arquitrabe y la arcilla roja teñir los muros de un templo imaginario ("Topografía emocional" 1935, pàg.27-28).



ΓΕ 50988 (ΓΕ 47724)

Tinta sobre paper
18x28cm?

S'ignora la seva localització.

N'hi ha una fotocòpia al Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1) Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-I. Λιάπης: "Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)" a *Αρχιτεκτονικά Θέματα* ("Temas d'Arquitectura") (*Architecture in Greece, annual review*) n.3, Atenes 1969. pàg.95.

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά* (Pikionis, *Obra Pictòrica*), volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.109 (l'edició d'aquest llibre també va utilitzar la fotocòpia del dibuix i no l'original).

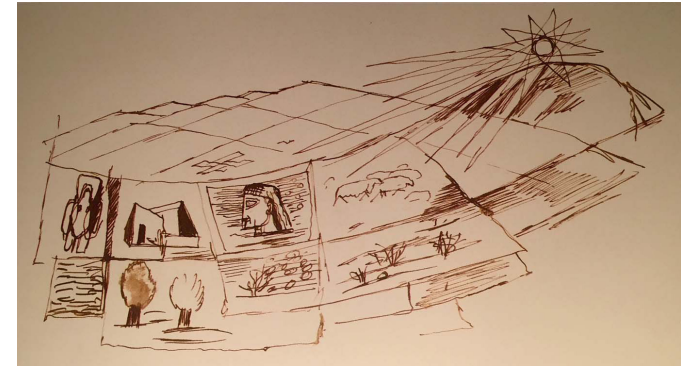
-Z. Κοτιώνης, *Το ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη* (*La qüestió de l'origen en l'obra de Dimitris Pikionis*) Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας, Atenes 1998, pàg. 270.

Variació del dibuix anterior.

Ara defineix clarament una parcel·lació agrària a la plana, dins la qual hi col·loca elements semblants als de l'altre dibuix. Canvia el cavall per estàtues de kuros, de nou del període arcaic. Entre elles ens sembla reconèixer el Moscòfor de l'Acropolis i altres estàtues arcaiques trobades a Atenes.

Pas d'aquest tipus de relació amb l'entorn, on la terra fa néixer les formes d'art a:

Ya no veo altares de los dioses sobre mis montes y colinas, sino las oficinas y las máquinas de vuestras Compañías. Aquellos eran señales de culto, de vosotros no ha quedado sino la más mísera forma de relación con la Naturaleza: la explotación ("Deshonra de Gea" 1954, pàg.44)



ΓΕ 47667

Tinta sobre paper
19x29,5cm?

Localització:

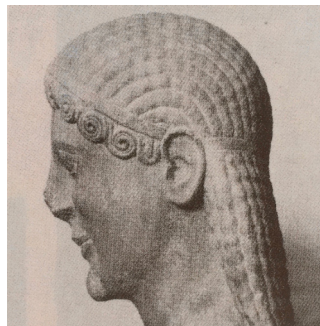
Magatzem del Museu Benaki-Pireu (planta -1).
Emmarcat.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.110.



Moscòfor ("portador de vedell"), 570-560aC. Trobat el 1864 a les excavacions de l'Acropolis. Museu de l'Acropolis. (Boissonnas 1919: 124)
L'hem vist desenterrar-se a la pàg.64



Kuros, Πτώο. 530-520aC, Atenes
(Boardman 1982: i.179)



Kuros, Tenea. 550aC, Múnic
(Boardman 1982: i.121)



Kuros, Àtica. 570-560aC, Atenes
(Boardman 1982: i.104)

dibuix 25

Variant del dibuix anterior.

Parcel·lació agrícola en primer pla, muntanyes darrera.

Descomposició de la casa agrària, la geometria poden ser els patis.

Comparar amb dibuix 108, podria tornar a ser Egina.

Cercles: antic teatre, pou, gradualitat d'ombres?

Elements: capitell, tigre, senefa.



ΓΕ 47660

Tinta sobre paper
15,5x24cm?

Localització:

Magatzem del Museu Benaki-Pireu (planta -1).
Emmarcat.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.111.

-Savas Condaratos "Dimitris Pikionis in context", a *Dimitris Pikionis
1887-1968, A Sentimental Topography*. Architectural Association,
London, 1999, pàg.31.

dibuix 26

Les figures negres recorden a les de la ceràmica del període geomètric.
Les línies de les cases agràries tornen a organitzar (o a adequar-se a) les línies del territori.
Dos lleons que recorden a l'art arcaic.
Columna.
Pedres. Baixada cap a la platja?
Perfil del Pendèlic amb lleó a banda i banda i davant les vessants de l'Himet.
Triangles?

Coincidència de la línia superior de la casa amb línia de muntanya, es repeteix en altres dibuixos. Els dos cavalls
casi coincideixen. Desenvolupa aquestes coincidències en els dibuixos següents.



Tinta sobre paper
17x27cm?

S'ignora la seva localització.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.112.



ΓΕ 50798. Pikionis havia dibuixat parts d'una marxa fúnebre d'un
recipient ceràmic del període geomètric, probablement del Museu
Arqueològic d'Atenes. Dibuixos "De l'Antiguitat" (1910-1920).

dibuix 27

Dos cavalls i herbes emergeixen de la terra (de la terra o més aviat de la barreja canviant de llum i matèria del dibuix 18).

Ara els cavalls ja no són escultures arcaïques, però s'inspiren en la ceràmica arcaica.

Similituds de la planta i capítell jònic.



ΓΕ 50989

Llapis i aquarel·la (color fet de terra?) sobre paper transparent
12,5x20,5cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.113.



ΓΕ 50803. Anys abans Pikionis havia estat dibuixat aquest cavall d'una àmfora de figures negres del segle VI aC (trobat a Atenes, carrer del Pireu) al Museu Arqueològic d'Atenes. Dibuixos "de l'Antiguitat" (1910-1920).

Dos cavalls i serp a la conca d'Atenes. Acròpolis amb el Partenó, inici de les Tourkovounia i, en últim terme, l'Himet.

El perfil d'un dels cavalls i el fris del Partenó coincideixen amb el perfil de l'Himet. Cal dir que aquest fenomen és freqüent a Atenes entre elements propers (edificis, turons) i llunyans (muntanyes que rodegen la ciutat).

Diu Pikionis en una conferència (quina? anys 1960):

Sikelianós moltes vegades parla en els seus poemes sobre lluita constant del poeta per alliberar el cos de la gravetat i de la lentitud (ἀργία?) -segons diu- del món. Una tal declaració trobem en el seu poema "Àtic". Ens presenta dos amics que, sobre els seus cavalls, recorren el camí d'Eleusis. D'Eleusis, no en va, ja que Eleusis és el lloc de l'ànima. I en aquest lloc de l'ànima nosaltres hi vem posar les fàbriques de ciment. Tant seny que tenim, i encara no n'hem posat.

Pikionis acostuma a citar aquest poema a les seves conferències. A les del 1965 el llegia sencer. En una d'elles diu abans de llegir el poema: *L'home ha de deixar enrera el pensament i passar de la vista a la intuïció* (ell ho diu "vista interior")¹.

El poema de Sikelianós *Αττικό* (1942) que tant li agrada a Pikionis explica el camí de dos amics sobre els seus cavalls cap a Eleusis, que és també un camí cap a lo transcendent (misteris d'Eleusis, la mort i la immortalitat, la mort i la renaixença del cicle vegetal, veure pàg.39), narrat com una fletxa que s'accelera i els condueix a fora el temps:

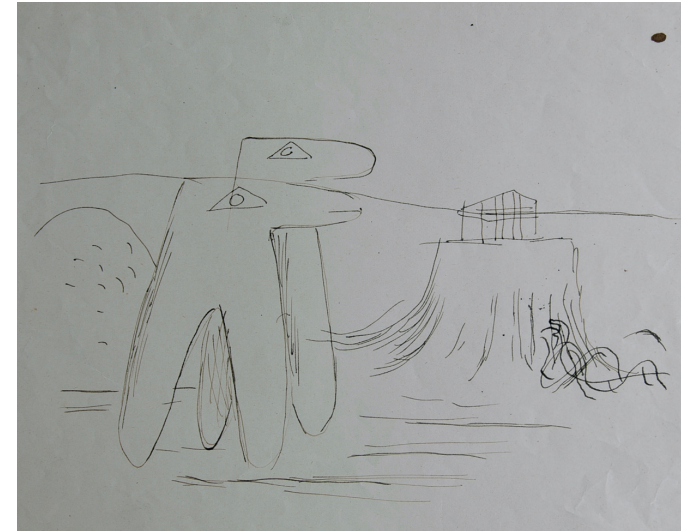
*No, no és una quimera
que cavalquem el somni aquest dia diví,
que totes les coses, visibles i invisibles, i nosaltres i els herois i els déus,
anem tots junts llançats dins d'una eterna esfera!*

Explica Pandelis Prevelakis (1909-1986, escriptor i professor d'Història de l'Art) com un matí Sikelianós el visita a casa i li explica un somni que ha tingut, dos cavalls (το μαυροχίτη Αρίωνα και τον ξανθό Δημογοργόνα) trotant pel camí d'Eleusis. Prevelakis li ensenya en un llibre els dos cavalls (Δuo άλογα) de De Chirico. Sikelianós reconeix els dos cavalls del seu somni i després escriu el poema Àtic. Cavalquen Sikelianós i un altre.



Giorgio De Chirico, Άλογα που καλπάζουν στην ακτή. aprox. 1926-1927. Aquest o un dibuix semblant va veure Sikelianós abans d'escriure el poema "Attikó".

Pikionis podria haver-se inspirat en aquest dibuix. En aquest cas, pot estar pensant en el camí d'Eleusis: el camí físic i el camí simbòlic del què parla Sikelianós en el poema.



ΓΕ 50990

Tinta sobre paper
21x27cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-I. Λιάπης: "Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)" a *Αρχιτεκτονικά Θέματα* ("Temes d'Arquitectura") (*Architecture in Greece, annual review*) n.3, Atenes 1969. pàg.87.

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά* (*Pikionis, Obra Pictòrica*), volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.114.

dibuix 29

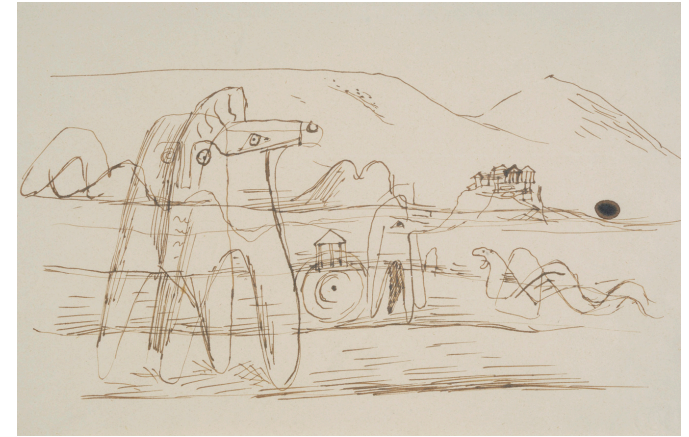
Variant del dibuix anterior, on un dels dos cavalls s'ha convertit en persona. La parella de cavalls es repeteixen més lluny. Roda tangent entre els dos grups. Més enrera, Tourkovounia-serp, dos turons (el Licabet amb els seus dos pics originals?) i Acròpolis amb els Propileus i el camí d'ascens en primer pla.

En el grup cavall-persona busca la vertical i angle recte.

Veure les línies del terreny, la mateixa serp de le Tourkovounia forma la pujada de l'Acròpolis. Aquesta línia enllaça una a una les figures del primer pla.

Reiteració de la forma muntanyosa amb cim aixafat (persona, mig cavall, Tourkovounia gran, forma en serp, Acròpolis).

Relació Tourkovounia (esquerra) amb serp (dreta), com una mateixa línia que es desplega en els dos extrems del dibuix.



ΓΕ 47665

Tinta sobre paper
15,5x24,5cm?

Localització:

Magatzem del Museu Benaki-Pireu (planta -1).
Emmarcat.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.115.

-Savas Condaratos "Dimitris Pikionis in context", a *Dimitris Pikionis 1887-1968, A Sentimental Topography*. Architectural Association, London, 1999, pàg.30.

dibuix 30

Podria ser una vista real d'Atenes però no ho és.

Per l'angle des d'on veiem l'Acròpolis, amb els Propileus en primer pla, darrera el Partenó i l'Erecteion a l'esquerra, entenem que és la seva cara nord-occidental. Per tant, el carrer central seria el que venint del Pireu, pujava per entre l'Areos Pagos i l'àgora clàssica, fins als peus de l'Acròpolis, camí que Travlós dibuixa des del primer assentament a l'Acròpolis i es manté com a carrer de la ciutat fins al període de les excavacions de l'Àgora clàssica (comencen 1931). Quan Pikionis fa el dibuix d'aquest carrer només en quedava la traça, avui en part perduda, en part retallada per valles.

El turó de l'esquerra pot representar les Tourkovounia o el Licabet, tot i que ni el perfil ni la posició es correspon. Darrera reconeixem l'Himet però també el desplaça.



ΓΕ 50991

Tinta sobre paper transparent
26x35,5cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

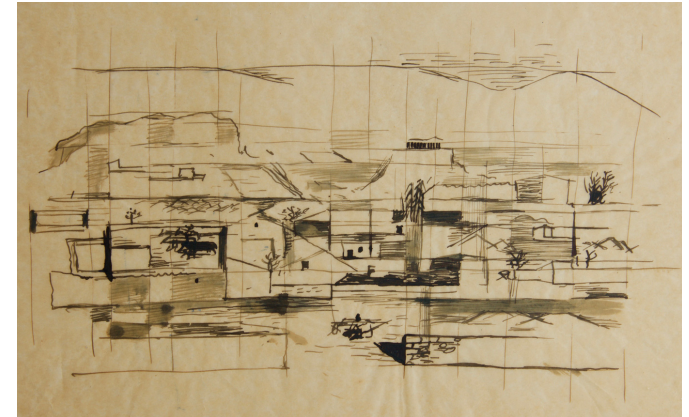
-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.116.

dibuix 31

Variació del dibuix anterior, fent encaixar els seus elements en una quadrícula. La vista de l'Acròpolis segueix sent la de la cara nord-occidental, tot i que ara només en dibuixa el Partenó.

El carrer central ha desaparegut i les edificacions tenen elements agraris.

En primer terme camí o riu (Cefís?), amb carro o barqueta.



ΓΕ 50992

Tinta sobre paper transparent
25,5x35cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

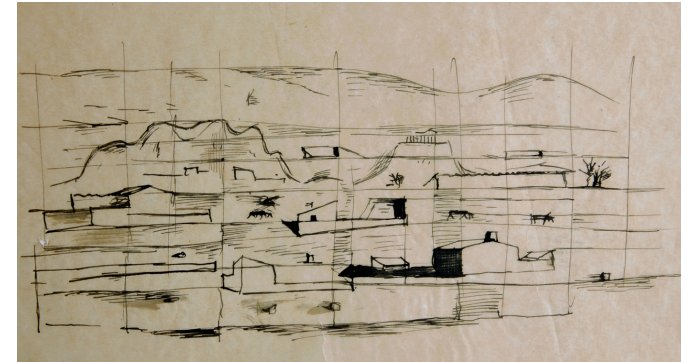
Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.117.

dibuix 32

Ara substitueix definitivament la ciutat per vida agrària als peus dels turons. Tot i això, encara podem reconèixer elements del dibuix 30: cases, murs, arbres.

Veure dibuix 51.



ΓΕ 50994

Tinta sobre paper transparent
18x29,5cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-Δ. Φιλιππίδης "Τα Αττικά Σχέδια του Δ. Πικιώνη", a *Δημήτρης Πικιώνης, Αφιέρωμα στα εκατό χρόνια από τη γέννησή του*. Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, Ατènes 1989, pàg. 259.

-Α. Πικίονι (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Ατènes 1997, n.119.

dibuix 33

Probablement tornem a veure Egina des del vaixell, en una vista equivalent a la del dibuix 22.

Ara ja no dibuixa el temple d'Afea, però sí la columna del temple d'Apol·lo: temple construït al segle VIaC dalt d'un petit turó al port, dins de l'antic recinte de la ciutat. D'ell avui només en queda una columna, que li dóna el nom.

Herba i pedres al costat de la columna.

Darrera la plana agrària amb cases, molí d'oli o cisterna, pous, animals de camp.

En últim terme les muntanyes. Les línies de les muntanyes recorden a les de l'esquema del dibuix 4-dreta, dibuixades a una escala més gran.

Sobre línies paral·leles aproximadament horitzontals es tracen inclinades dels perfils de les muntanyes. Les cases es relacionen tant amb les horitzontals del pla com amb les diagonals de les muntanyes. També la columna coincideix amb les diagonals.

A la dreta, moviment dels rajos de sol incidint sobre un mur

Lluna doble ceixent superposada a menguant o forma repetida?

Els pous ens recorden a:

Resuenan enigmáticas en el ligero aire sutil las voces de niños jugando y el canto del gallo. Como bocas de máscaras trágicas se abren de par en par pozos secos, intensificando el sentimiento del Espacio.

La piel se dilata al calor de los rayos del sol ("Topografía emocional" 1935, pàg.29).



ΓΕ 50993

Tinta sobre paper transparent
25,5x36cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.118.



La columna (del temple d'Apol·lo)



Des del vaixell provinent d'Atenes, a Egina es diferencien clarament la plana agrícola i la cadena muntanyosa darrera

dibuix 34

L'Acròpolis al centre de la plana d'Atenes. Darrera, Himet i Pandèlic de formes punxagudes. Turons arrodonits amb coves. L'Acròpolis combina les formes arrodonides dels turons i les formes punxagudes de les muntanyes.

L'Acròpolis substitueix un dibuix més fluix, fet a llapis: un turó amb dos pics, semblant als altres.

Així com la resta del dibuix, també els núvols tenen llum i ombra absolutes.



Tinta i llapis sobre paper, cremat posterior
19,5x29,5cm?

Localització:

Magatzem del Museu Benaki-Pireu (planta -1).
Emmarcat.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.120.

dibuix 35

Els turons del centre són repetició del dibuix anterior. Ara dibuixa clarament l'Himet i els golfos del Pireu i de Faleros. Un riu baixa per darrera l'Acròpolis, pot estar pensant en l'Ilisós, que no hem vist representat en cap altre dibuix. L'Acròpolis és transparent, pot ser l'últim element que ha dibuixat.

Al centre, un lleó devora un animal. El mateix frontó d'una versió arcaica del Partenó (veure dibuix 1) d'on representa insistentment el "demon de triple cos", es creu que tenia com a figura central dos lleons devorant un toro i, a l'esquerra, Heracles lluitant amb Tritó.

La mateixa entitat tenen els turons, el grup del lleó devorant l'animal i les herbes que veiem en primer pla. No són els primers que configuren el paisatge on es col·loquen els altres elements, sinó que tots ells semblen conformar el paisatge per igual.

Amb la línia del contorn deixa clara la unitat d'aquest espai.



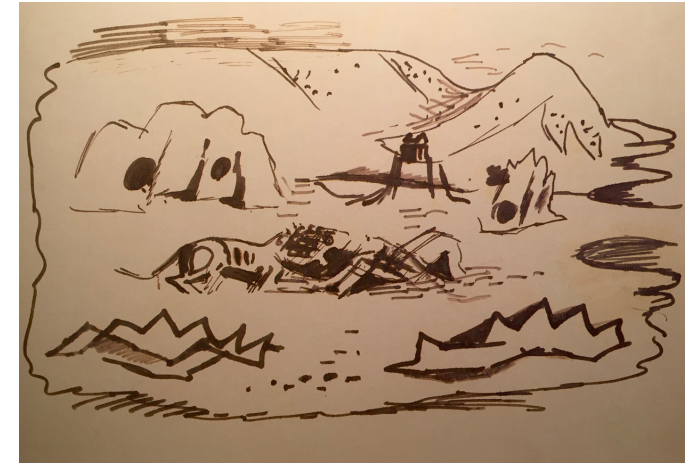
fragment de frontó de temple a l'Acròpolis,
570-560aC (Boardman 1982: i.190).



fragment i dibuix (Immo Bayer) del frontó
del temple arcaic d'Atenea a l'Acròpolis (550-
540) (Boardman 1982: i.192, 192).



Una figura semblant havia dibuixat anys abans, en
aquest frontó probablement inventat. ΓΕ50796, Unitat
"de l'Antiguitat" (1910-1920).



ΓΕ 47664

Tinta sobre paper
18,5x26,2cm?

Localització:

Magatzem del Museu Benaki-Pireu (planta -1).
Emmarcat.

Publicat a:

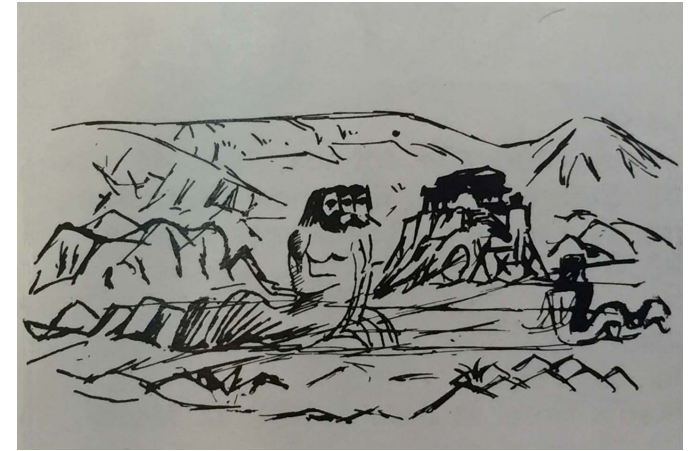
-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.121.

-Z. Κοτιώνης, *Το ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Δημήτρη
Πικιώνη (La qüestió de l'origen en l'obra de Dimitris Pikionis)* Τεχνικό
Επιμελητήριο Ελλάδας, Atenes 1998, pàg. 271.

dibuix 36

El perfil del “demon de triple cos” de l'esquerra pot estar ocupant la posició del Licabet.

En situar l'escultura del “demon de triple cos” davant de l'Himet Pikionis potser tenia en ment que la pedra calcària amb la què estava feta venia precisament d'aquesta muntanya (Fougères 1912: 37).



S'ignora la seva localització.

Publicat a:

-I. Λιάπης: “Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)” a *Αρχιτεκτονικά Θέματα* (“Temes d'Arquitectura”) (*Architecture in Greece, annual review*) n.3, Atenes 1969. pàg.83.

-Δημήτρης Φιλίππιδης, *Δημήτρης Πικιώνης, Οι ομιλίες του 65*. Μέλισσα, Atenes 2009.



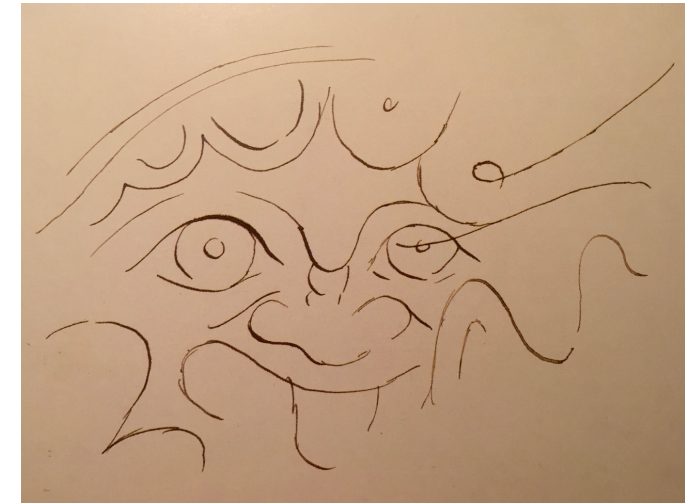
Demon de triple cos, 570-540aC,
Museu de l'Acropolis.
(Boissonnas 1919: 125)

Cap de Gorgona a la què afegeix formes serpentejants.

Les Gorgones eren filles de divinitats marines. Una d'elles, Medusa, era immortal. Aquests monstres vivien en el llunyà occident. Cap rodejat de serps, mans de bronze i ales d'or. La seva mirada era petrificava a qui les mirés. Objecte d'horror i espant tant per a mortals com per a immortals. Atenea va col·locar el cap de Medusa en el seu escut per convertir també els seus enemics en pedra. Per això s'utilitza com a símbol de repulsió de la maldat, i per tant és utilitzada en art i en arquitectura com un tipus de paraigües i com a element decoratiu. Desde l'hellenisme perd la seva força terrorífica i queda com un motiu decoratiu popular. Medusa és la Gorgona més representada, per això moltes vegades se li dona el nom de Gorgona. És famosa la seva representació en el frontó occidental del temple d'Artemis a Corfú (590aC), primera gran escultura arquitectònica de pedra feta per formar part d'un temple de la què es té notícia en l'art grec (Grimal 1981: 217-218, Moormann 1997: 148-150, Boardman 1982: 181).

El frontó oposat del temple arcaic anterior al Partenó tenia com a figura central la Gorgona. Pícionis també cita a Gorgona entre els altres éssers dels frontons d'aquest temple:

...y ¿quién? considerando las figuras y los colores a ellas inherentes, las criaturas de la espontaneidad primitiva, criaturas libres de pecado, estos espantosos prodigios, despedazándose en los frontones de los Hecatompedones, y los enroscadísimos torsos de los démones de triple cuerpo*, y los dragones con forma de pez, y las abominables gorgonas y las otras criaturas monstuosas, ¿quién? digo, -si es capaz de hacer todas las proyecciones mentales en tiempo y en espacio-, no sentirá que asiste aquí al sagrado misterio del nacimiento del mito colectivo de un pueblo y al divino depósito de la simiente para la concepción de su nunca visto e irrepetible "ser" y la fundación de la nueva Ciudad y de sus leyes... ("Deshonra de Gea" 1954, pàg.41-42).*



20,5x27cm?

S'ignora la seva localització.

Publicat a:

-A. Pícionis (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictórica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.124.



Cap de Gorgona, Acròpolis (Boardman 1982: i.188).



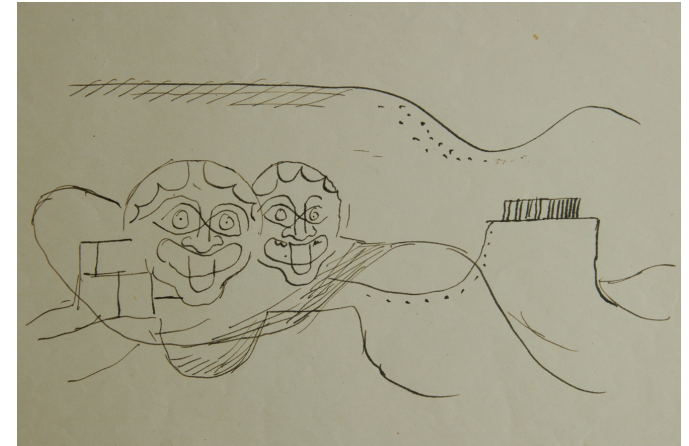
dibuix (Immo Bayer) de l'altre frontó del temple arcaic d'Atenea a l'Acròpolis, amb Gorgona al centre (Boardman 1982: i.192).

dibuix 38

El turó doble del dibuix 29 ara són dues Gorgones. Les línies que enllacen elements d'aquell dibuix també les utilitza en aquest.

Busca l'analogia entre el característic buit del perfil l'Himet i el perfil de l'Acròpolis. Subratlla amb línies de punts aquesta coincidència.

A baix estudia els perfil de l'Acròpolis, en veurem variants en el dibuixos següents.



ΓΕ 50996

Tinta sobre paper
21x27cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-I. Λιάπης: "Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)" a *Αρχιτεκτονικά Θέματα* ("Temes d'Arquitectura") (*Architecture in Greece, annual review*) n.3, Atenes 1969. pàg.83.

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.125.

dibuix 39

Recupera els dos cavalls de dibuixos anteriors, ara amb formes més rectilínies. Segueixen representant escultures arcaïques. Un té al cos una cara de Gorgona i una finestra.

L'Acròpolis es dibuixa amb formes anàlogues a les del cavalls. També l'arquitectura té aquestes formes. Simetria entre l'Acròpolis i els cavalls.

Ombres absolutes en els murs i finestres.

La mida del dibuix coincideix amb la del 114. Un calca l'altra? Similituds en la composició.



ΓΕ 50995

Tinta sobre paper transparent
21x27cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.122.

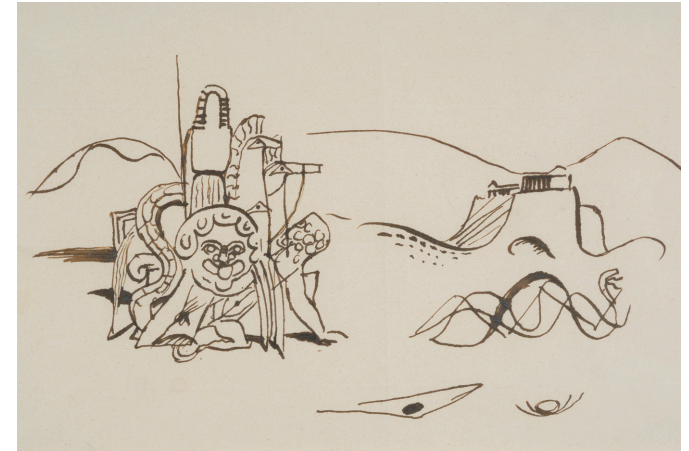
dibuix 40

A l'esquerra, grup format per: Atenea Prómakhos, dos cavalls, Gorgona, guerrer en diagonal, cua de serp, un ull, un capitell (el grup inclou tot tipus de geometries: cercle de Gorgona al centre, diagonal del guerrer traça la diagonal del dibuix i apunta a l'espai buit de cel sobre el Partenó, vertical de la llança d'Atenea, horitzontals dels cavalls, cues serpentejants, voluta de capitell jònic).

A la dreta: Acròpolis amb Partenó, Erecteion i cova. El turó és prolongació de les formes serpentejants de les Tourkovounia.

Darrera, les línies de l'Himet coincideixen a l'esquerra amb el grup i a la dreta amb el Partenó, traçat perfectament harmoniós.

Serp de triple traçat, un d'ells rectilini, un altre reproduceix la forma de la cova de l'Acròpolis. A terra, ull caigut? LLuna caiguda? Pedra amb les seves ombres successives?



ΓΕ 47666

Tinta sobre paper transparent
16x23,5cm?

Localització:

Magatzem del Museu Benaki-Pireu (planta -1).
Emmarcat.

Publicat a:

-I. Λιάπης: "Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)" a *Αρχιτεκτονικά Θέματα* ("Temes d'Arquitectura") (*Architecture in Greece, annual review*) n.3, Atenes 1969. pàg.86.

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.123.

-Savas Condaratos "Dimitris Pikionis in context", a *Dimitris Pikionis 1887-1968, A Sentimental Topography*. Architectural Association, London, 1999, pàg.18.

dibuix 41

Les figures s'han independitzat. Abstracció de les formes.

Acròpolis com a plans verticals successius?

Tourkovounia amb dos cavalls intercalats. Els cavalls són una versió posterior de l'estudi que feia en el dibuix 20.

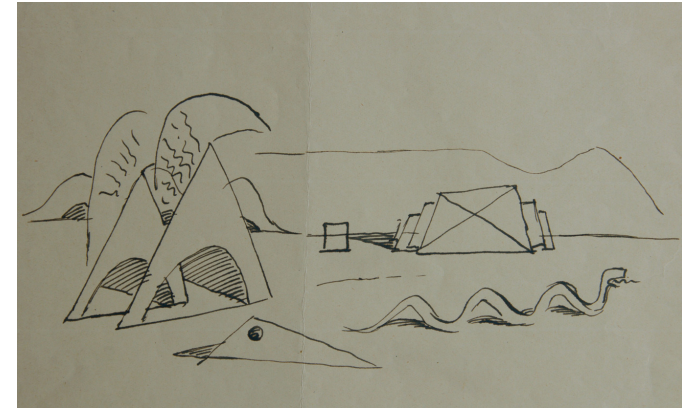
Cavall: triangle amb forat (cova que apareix en molts dibuixos de turons?)

Triangle del terra? Ull?

Per primera vegada la serp té un sol cos i perfil definit.

Rectangle central? Pedestal?

Entre las primeras colinas que fueron devastadas para la construcción de la Nueva Atenas, está el vistoso [Licabeto], que vio destrozado su peculiar perfil. El perfil de esta colina (según testimonio de un viajero francés), parecía las hélices de un dragón que avanzaba hacia la Acrópolis, hacia el inalienable pedestal de su diosa, símbolo inseparable de Ella. Y de aquella figura helicoidal que tenía entonces no quedó sino la maravillosa forma del volumen principal y unas formas piramidales, propias de las tierras del norte, ajenas al espíritu del Ática ("Conferencia sin título sobre el paisaje" 1958, pàg.49).



ΓΕ 50997

Tinta sobre paper transparent
21x27cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

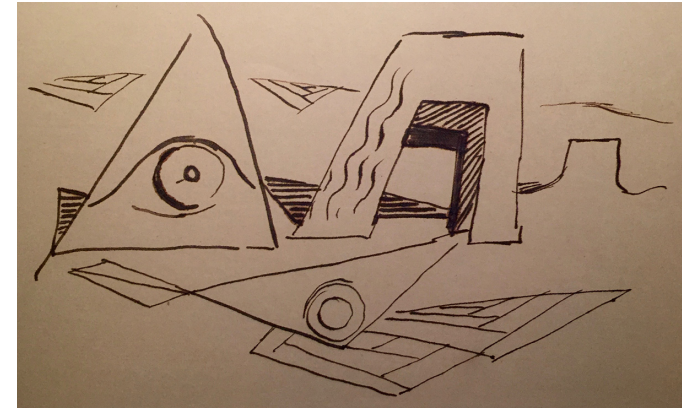
-I. Λιάπης: "Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)" a *Αρχιτεκτονικά Θέματα* ("Temes d'Arquitectura") (*Architecture in Greece, annual review*) n.3, Atenes 1969. pàg.84.

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.126.

dibuix 42

Els dos cavalls s'han convertit en lletres, D i P (Δ Π): les inicials de Dimitris Pikionis.

Ull caigut a terra? Al terra i a l'Himet, línies llum-matèria (veure dibuix 18).



ΓΕ 47662

Tinta sobre paper transparent
21x27cm?

Localització:

Magatzem del Museu Benaki-Pireu (planta -1).
Emmarcat.

Publicat a:

-Δ. Φιλίππιδης "Τα Αττικά Σχέδια του Δ. Πικιώνη", a Δημήτρης Πικιώνης, *Αφιέρωμα στα εκατό χρόνια από τη γέννησή του*. Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, Ατènes 1989, pàg. 266.

-Α. Πικιονί (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Ατènes 1997, n.127.



dibuix 43

ΓΕ 50998
Tinta sobre paper
29,5x19,5cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura
Neohel.lènica (planta 1) Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-Χρίστος Θ. Τσιάλλης, *Η Ζωή και το Έργο του Πικιώνη*. Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, Τεσσαλονίκη 1970, pàg.380.

-Α. Πικιονί (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.128.

43 Acròpolis dibuixada com a fortalesa sobre la roca. De la roca (cova?) emergeix un cavall. Guerrier amb escut. Dalt de l'Acròpolis, frontó del Partenó, triglif, cap d'Atenea i serp.

44 A la roca dibuixa clarament una cova, on s'intueix un element vertical. Sobre l'Acròpolis, un cavall substitueix la serp. Al costat del triglif, afegeix un cassetó? Les línies verticals entre la roca semblen les estries de les columnes. Camí en diagonal, rampa dels Propileus? La roca sobre la què es recolza tot plegat podria ser també una bola de fum.



dibuix 44

ΓΕ 50999
Tinta sobre paper
29,5x19,5cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura
Neohel.lènica (planta 1) Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-Χρίστος Θ. Τσιάλλης, *Η Ζωή και το Έργο του Πικιώνη*. Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, Τεσσαλονίκη 1970, pàg.322.

-Α. Πικιονί (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.129.



dibuix 45

ΓΕ 47670
Tinta sobre paper i collage amb cartulines de colors o pintades?
27x16cm?

Localització:

Magatzem del Museu Benaki-Pireu (planta -1).
Emmarcat.

Publicat a:

-Α. Πικιονί (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.130.

45 Variant dels dibuixos anteriors. A dalt, cavall (veure dibuix 49) i guerrers amb llances i cascs. Acròpolis com a fortalesa. Les roques de l'Acròpolis tenen ulls i gespa? Es manté la cova, amb elements arquitectònics. En aquest dibuix no apareix cap element d'edifici clàssic.

46 Elements de temples antics caient per les roques de l'Acròpolis. Cauen els murs de la fortalesa (entre ells, elements reutilitzats d'edificis clàssics) i apareixen els Propileus i el Partenó.



dibuix 46

?
Tinta, llapis de colors i collage amb cartulines de colors o pintades, sobre paper
27x16cm?

Localització:

Magatzem del Museu Benaki-Pireu (planta -1).
Emmarcat.

Publicat a:

-Α. Πικιονί (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.131.

dibuix 47

Al centre d'un frontó un lleó devora un animal, entre figures humanes agegudes o estirades (Ariadne? veure dibuix 50).

La figura central la trobem al frontó oriental del temple arcaic d'Apol·lo a Delfos. El centre de la composició l'ocupa la quadriga d'Apol·lo, rodejats de dones (esquerra) i homes (dreta) joves. En els dos angles, un lleó devora un animal indefens. L'interpretació de l'escena es recolza en els versos d'Eumènides d'Esquil, en què Pythie narra davant del temple l'arribada d'Apol·lo a Delfos des d'Atenes. Els atenencs acompanyen el déu des de la seva partida, i el reben els ciutadans de Delfos (510-100aC).

*Il a pour escorte, qui grandement le
venère, les enfants d'Héphaïstos, ouvriers de routes,
apprivoisant une terre sauvage, et, à son arrivée,
il reçoit le franc hommage du peuple et de Delphos, qui gouverne le pays (Eumenides 12-16, Esquil).*

El temple (l'anterior al que veiem avui, de l'època clàssica) es va construir després que un incendi el 548aC cremés l'original, de pedra, del què es diu que el propi Apol·lo en va posar els fonaments. Els Alkeonídes, una família aristocràtica d'Atenes exiliada pel tirà Pisístrat, assumeix la finalització i decoració del temple, que l'encarrega a un escultor d'Atenes. Aquesta és la relació del frontó amb l'Àtica.

Els seus frontons van ser trobats en una excavació (any?).

Pikionis inverteix l'ordre del frontó original col·locant la figura del lleó devorant animal al centre i enviant els homes als extrems. Pot estar dibuixant l'home supeditat a les lleis de la naturalesa, idea de la què parla a "Nuestro Arte Popular y nosotros".

Tenim notícies de visites de Pikionis a Delfos al llarg de tota la seva vida.



ΓΕ 51000

Tinta sobre paper transparent
20x30cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.132.



frontó oriental del temple arcaic d'Apol·lo a Delfos, Museu de Delfos

dibuix 48

La mateixa figura central del dibuix anterior la situa ara fora del frontó, a la platja: la mateixa operació veiem en dels dibuixos 2 i 3. Darrera veiem el mar, sobre l'arena estrelles.



ΓΕ 51001

Tinta sobre paper transparent
21x35cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*,
volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.133.



Boardman 1982: pàg.216



frontó oriental del temple arcaic d'Apol·lo a Delfos,
Museu de Delfos

dibuix 49

Fragments d'escultures de cavall i de genets caigudes per terra, potser a la platja. Tenen grans similituds amb escultures arcaïques que Pikionis podia veure en el museu de l'Acropolis. En un dels torsos, amb les línies dels músculs dibuixa un peix (ja l'estàtua original és així d'esquemàtica).



ΓΕ 51002

Tinta sobre paper transparent
20x30cm

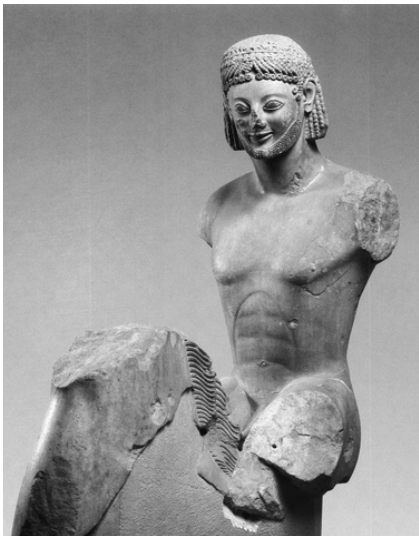
Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

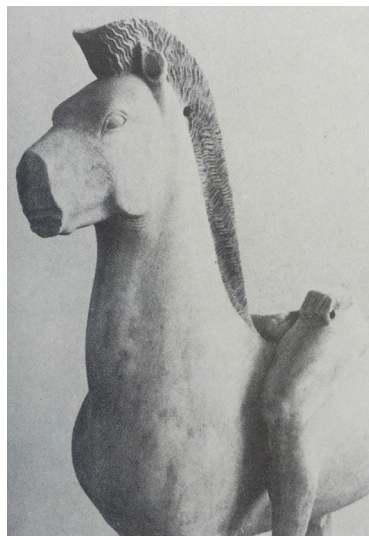
-I. Λιάπης: "Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)" a *Αρχιτεκτονικά Θέματα* ("Temas d'Arquitectura") (*Architecture in Greece, annual review*) n.3, Atenes 1969. pàg.82.

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά* (*Pikionis, Obra Pictòrica*), volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.134.



Genet Rampin, aprox. 550aC. trobat a l'Acropolis amb fragments d'altres dos ginets (Boardman 1982: i.114).

El cap es va desenterrar el 1877 i es va portar al Louvre, la resta es va trobar el 1886 i es va quedar a Atenes. La connexió de cap i cos es va descobrir el 1936 (el cap de la foto és una rèplica).



Genet trobat a l'Acropolis, aprox. 510aC (Boardman 1982: i.165)

És probable que es tracti d'un dels seus dibuixos d'Ariadnes.



ΓΕ 51003

Tinta sobre paper transparent
18,5x26,5cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d'Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-Δ. Φιλίππιδης "Τα Αττικά Σχέδια του Δ. Πικιώνη", a Δημήτρης Πικιώνης, *Αφιέρωμα στα εκατό χρόνια από τη γέννησή του*. Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, Ατènes 1989, pàg. 267..

-Α. Πικιονί (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*, volum II. Indiktos, Ατènes 1997, n.135.

Altres Ariadnes de Pikionis:



Η Αριάδνη, ΓΕ50954



Αριάδνη, ΓΕ50961



Ζωγραφικά II, 69.

Només en un primer moment (1969) es va incloure dins la sèrie “Àtics”, després va quedar exclòs, tot i que Pikionis hi va escriure “Àtica”.

Poden ser uns apunts presos a lloc, davant del riu Cefís. El punt de vista és semblant al dels dibuixos 30, 31 i 32: veiem l’Acròpolis des del mateix angle. Potser es tracta d’un dibuix inicial a partir del qual després s’entreté a canviar elements: l’Acròpolis per una torre medieval (dibuix 52), les canyes i arbres per ciutat (dibuix 30) i per vida agrícola (dibuixos 31 i 32).

Torre de Vravra: una de les torres que es van aixecar per tota l’Àtica durant l’Edat Mitjana. Darrera, l’Himet:



ΓΕ 50944

dibuix 51

Tinta sobre paper
17x27cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d’Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-I. Λιάπης: “Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)” a *Αρχιτεκτονικά Θέματα* (“Temes d’Arquitectura”) (*Architecture in Greece, annual review*) n.3, Atenes 1969. pàg.89, dins la sèrie “Àtics”.

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά* (*Pikionis, Obra Pictòrica*), volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.49, fora de la sèrie “Àtics”, dins de la unitat “de Fantasia” (1930-1950).



dibuix 52
ΓΕ 50945



ΓΕ 50946

Tinta sobre paper
17x27cm

Localització:

Museu Benaki-Pireu, Arxius d’Arquitectura Neohel·lènica (planta 1)
Calaixera 6, Calaix 2.

Publicat a:

-I. Λιάπης: “Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)” a *Αρχιτεκτονικά Θέματα* (“Temes d’Arquitectura”) (*Architecture in Greece, annual review*) n.3, Atenes 1969. pàg.89, dins la sèrie “Àtics”.

-A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά* (*Pikionis, Obra Pictòrica*), volum II. Indiktos, Atenes 1997, n.51, fora de la sèrie “Àtics”, dins de la unitat “de Fantasia” (1930-1950).

Només en un primer moment (1969) es va incloure dins la sèrie “Àtics”, després va quedar exclòs. Es tracta molt probablement d’un dibuix d’una illa de les Cíclades.

B. INTRODUCCIÓ FINAL

El material que s'ha presentat forma els tres vèrtex d'un triangle, TEXTOS, ÀTICA i DIBUIXOS, del què els costats són les relacions que s'estableixen entre ells.

Per ara els tres vèrtex s'han presentat per separat i s'han introduït algunes relacions puntuals entre ells que ens serveixen per entendre'ls. Això s'ha fet de manera acumulativa, és a dir, establint relacions sempre amb els capítols anteriors.

El que s'ha presentat en aquests tres capítols és una primera identificació i preparació del material per a una futura investigació. A TEXTOS s'han seleccionat els escrits, s'han traduït i acompanyat d'unes notes mínimes per fer-los comprensibles. ÀTICA és una primera aproximació a l'objecte del què parla Pikionis però sense ell, fent una síntesi de diferents fonts. Amb aquest punt de vista exterior a Pikionis podem identificar elements que apareixen en la seva obra i començar a situar la seva mirada en un context. Els DIBUIXOS s'han acompanyat de notes que estableixen relacions amb elements vistos en els capítols anteriors o bé n'identifiquen d'altres que també formen part de l'univers de Pikionis, i que serveixen de preparació per una anàlisi posterior.

A partir d'aquí, com mostrar el triangle i treballar aquestes relacions? Probablement caldrà utilitzar una estructura lineal, amb un principi i un final. Una opció és centrar-nos en un dels vèrtex i mirar-lo a continuació des dels altres dos, és a dir, posar l'ènfasi en un dels punts i fer passar els altres a través seu. Per exemple, fer una lectura dels escrits complementant-los amb els dibuixos i posant-los en el context de l'evolució de la ciutat, o estudiar la transformació d'Atenes duant la primera meitat del segle XX a través del que d'ella ens expliquen els textos i els dibuixos de Pikionis, o utilitzar els dibuixos com a fil conductor per explicar evolució d'Atenes i els escrits de Pikionis. Totes tres opcions són possibles i igualment atractives. Una altra opció és desmuntar el triangle i anar enllaçant escrits, dibuixos i episodis de l'Àtica a través d'elements comuns.

COMENTARIS, DUBTES I PROJECTES DE FUTUR

PERQUÈ L'ÀTICA I NO ATENES

Des dels temps de l'agrupació de tots els nuclis sota el poder de la ciutat central i fins al dia d'avui, l'Àtica és el lloc d'Atenes (de les Atenes). Per tant en el segon capítol és l'Àtica sencera, amb tots els seus assentaments, la que caldria redibuixar, i no només la conca d'Atenes. Pel que fa al nom, entenem que els límits d'una i de l'altra són els mateixos, amb la diferència que l'Àtica és el lloc i Atenes la seva organització.

ZONES GEOGRÀFIQUES DELS DIBUIXOS. PERQUÈ EGINA?

En els dibuixos s'han identificat varies zones del territori de l'Àtica: hem vist la conca d'Atenes, hem vist la plana de Marató, on es desplaça la ciutat central en conèixer l'arribada dels perses, ens ha semblat veure referències a la Via Sagrada cap a Eleusis.

Però també apareix Egina, i això pot tenir diferents explicacions: (a) que no existeixi "Àtics" com a unitat, o bé que existeixi com a unitat i inclogui dibuixos d'Egina perquè (b) les muntanyes de l'illa es perceben des d'Atenes, i especialment des del Pireu, com una més de les serralades que rodegen la conca (de la mateixa manera, també des d'Egina es descobreix una imatge sorprenentment propera de la conca d'Atenes), i per tant la sèrie no es referiria a l'Àtica com al lloc històric d'Atenes sinó del visual, o (c) inclou l'illa en referència al període de l'època clàssica durant el qual l'illa va estar en mans dels atenencs, o (d) perquè en aquesta unitat hi dibuixa la seva Àtica, o (e) perquè en l'arquitectura popular de la plana agrícola d'Egina hi troba similituds amb l'Àtica.

REFERÈNCIES AL PERÍODE ARCAIC

En els primers dibuixos (si l'ordre és cronològic) utilitza figures del període clàssic: els baixrelleus amb escenes de lluita de guerrers amb cavalls, molt freqüents en l'època clàssica tot i que, com hem vist, és probable que s'inspirés concretament en el fris del Partenó o en una llosa funerària del cementiri de Keramikós. Però ràpidament les abandona per reproduir formes tretes del període arcaic:

En primer lloc, quan dibuixa els temples de l'Acròpolis, ho fa en les seves versions anteriors al període clàssic (Antic Temple d'Atenea, Hecatompèdon), i també insisteix en l'expressió primitiva dels llocs de culte: les coves situades a les vessants de la roca sagrada (dib. 14, 40, 43-46, etc.), coves que dibuixa també en altres turons (dib. 10, 34, 35). És a dir, li ineteressen els llocs de culte en la seva forma primària. En alguns dibuixos aquesta cova es converteix en un ull (dib. 17), potser assimilant el primitiu lloc de culte amb la pròpia divinitat.

Esa caverna es la morada de enigmáticos espíritus, de fuerzas de energías sobrenaturales, antiquísimos y venerables lugares de culto... Frente a la primitiva imagen de la Tierra, donde perviven, el alma recibe una secreta sacudida, como el zahorí al sentir la invisible presencia del manantial subterráneo ("Topografía emocional" 1935, pàg. 24).

En segon lloc, insisteix en representar escultures del període arcaic: el “demon de triple cos”, la gorgona, cavalls, lleons devorant un animal, estàtues de *kuros*. En els frontons dels temples del període arcaic eren típiques les representacions de figures d'animals salvatges, que espanten perquè representen la naturalesa no domesticada per l'home. L'art arcaic incorpora amb naturalitat allò que és espantós.

Com diu D. Filippidis, “el període arcaic és el despertar de la civilització atenenca, quan encara el territori i l'home que l'habitava no havien perdut la seva connexió màgica amb el mite”¹. A través del període arcaic Pikionis fa referència a un estat primari de les coses, als primers intents de domesticar la naturalesa, a la relació de la civilització amb les forces de la natura, expressada moltes vegades com una lluita entre el caos i l'ordre. Aquesta oposició es segueix expressant en l'època clàssica, però d'una manera més refinada i supeditant-la a la bellesa (*το κάλλος*). També en el període clàssic la figura humana agafa protagonisme, i per això és reveladora la inversió que fa d'aquest ordre en el dibuix 47, utilitzant el frontó del temple arcaic d'Apolo a Delfos.

EMERGIR DE LA PRÒPIA TERRA -I

En els dibuixos apareix reiteradament el “demon de triple cos” i figures que emergeixen de la terra (cavalls arcaics). Com hem vist, això té una correspondència literal, que són les excavacions de Kavadias i Kawerau (1885-1890), que coincideixen amb el naixement de Pikionis, i on es desenterren les escultures arcaiques que els atenencs havien enterrat a l'Acòpolis després que els perses devastessin la ciutat (480aC). És a dir, ho podem entendre com una al·lusió literal al procés de redescobriment de la ciutat antiga durant les excavacions, que moltes i importantíssimes tenen lloc a finals del XIX i durant el segle XX.

Això ens fa pensar en la sèrie de gravats *La Antichità Romane* (1757), on Piranesi dibuixava fragments inconnexes de la *Forma Urbis Romae*, l'immens plànol de Roma fet a inicis del segle III dC amb 150 plaques de marbre, posteriorment desmuntades i trossejades, i del què en els últims segles s'han anat trobant petits fragments. En el cas de Piranesi, els fragments que “emergeixen de la pròpia terra” són no només restes d'un passat remot, sinó a la vegada representacions d'aquest propi passat.

També en la composició de l'*Ichonographia Campi Martii antiquae urbis* (1762) -on, després de dibuixar i interpretar les peces de la *Forma Urbis* Piranesi especula amb la planta de part de la ciutat- hi podem trobar similituds amb la composició d'alguns dels dibuixos de Pikionis, fets amb fragments autònoms. Les similituds serien també extensibles a la seva composició d'un paviment, tornant per exemple a l'obra de l'Acròpolis i el Filopapos.

Precisament en un dels gravats del Campo Marzio veiem les restes romanes alliberades de tota edificació posterior: la ciutat es representa com un camp abans de ser excavat del què emergeixen algunes pedres. Un mecanisme que de nou ens remet a alguns dels dibuixos de Pikionis. Caldrà explorar totes aquestes relacions.

1 D. Filippidis 1989: 260-261.

EMERGIR DE LA PRÒPIA TERRA -II

Però també hem vist que la figura del “demon de triple cos” està vinculada a la dels reis mítics d’Atenes Cècrops i Erictonio, i evidentment també a la figura de la serp i a la idea de l’“ésser autòcton”, l’ésser que neix de la pròpia terra. Idea que es presenta també amb el cataclisme de Deucalió i Pirra (“Deshonra de Gea” 1954, pàg.40-41 i dib. 18), després del qual els homes néixen de les pedres. Amb aquesta idea Pikionis fa referència a la relació de la ciutat amb el seu lloc, de la civilització amb el seu entorn natural:

Un lugar da su idea, su forma, a las expresiones de la cultura, del arte, de la religión que en él aparecen (“Cuestiones de estética pública” 1928, pàg.11).

Quan Pikionis fa referència, tant en els escrits com en els dibuixos, a aquesta idea de l’ésser autòcton, no ho fa en termes biològics o ideològics, sinó clarament culturals. El centre del seu interès no és l’home sinó la terra: és ella la que fa néixer les formes d’art.

Trobàvem una altra formulació d’aquesta mateixa idea quan li deia a la terra:

Tú diste forma a la Ciudad y sus gobiernos. Tú encauzaste el sonido de la lengua. Tú estableciste las artes de la palabra y de la forma (“Topografía emocional” 1935, pàg. 27).

I més endavant:

Oh roca, tú modelaste la sobria sien de Esquilo. El estilóbato emite sonidos musicales... (“Topografía emocional” 1935, pàg. 28).

És a dir, de la terra, de les pedres, neixen les formes de la civilització, tant les materials (l’art, les ciutats) com les immaterials (la llengua, la música, el pensament).

ASSIMILACIÓ DE LES FORMES MITOLÒGIQUES-ARTÍSTIQUES I DE LES FORMES DEL TERRITORI

En molts dibuixos el veiem explorar figures mitològiques i artístiques per representar les formes del territori: guerrers clàssics (dib. 6 i experiments anteriors), el “demon de triple cos” (dib. 8 i altres) i altres formes serpentejants que ens remeten als reis mítics Cècrops i Erictonio (dib. 10, 29), Atenea assimilant-se al Licabet (dib. 9), cavalls arcaics per representar turons (dib. 17, 18).

Pikionis veu en les formes d’un territori l’expressió de la seva essència:

La forma es lo más interno, es la revelación, la expresión del ser íntimo, de la idea. La forma de un lugar es la revelación de su más profunda esencia (“Cuestiones de estética pública” 1928, pàg.11).

Per tant, la destrucció d’aquestes formes és la pèrdua de l’essència, de l’ànima del lloc: dels seus mites, de la seva història, de les seves formes d’art.

Pikionis ens parla de la relació inquebrantable entre la civilització que es va desenvolupar a l’antiga Atenes, amb els seus mites i el seu art, amb el lloc, l’Àtica.

ARQUITECTURA POPULAR DE LA PLANA AGRÍCOLA

L'any 1925 a "Nuestro Arte popular y nosotros" 1925 lloa en l'arquitectura popular l'obediència a les lleis de la naturalesa, i l'equipara per aquest mateix motiu a l'art i l'arquitectura dels antics. Tres anys més tard, a "Cuestiones de Estética Pública" celebra l'existència d'estudis i d'un l'interès creixent per l'arquitectura popular. Interès que reitera a les "Notas autobiográficas" el 1958. La sèrie "De la natura" (1904-1935) inclou molts dibuixos d'arquitectura agrícola, i sabem que durant aquest període va redactar estudis sobre l'arquitectura popular ("L'arquitectura de Xios", 1933).

En els dibuixos veiem repetir-se elements que defineixen la plana agrícola (de l'Àtica i d'Egina), definida amb cases disperses, murs i oliveres (veure dib. 21). Hem vist que durant la dècada dels anys 30 la parcel·lació agrícola de la plana d'Atenes és substituïda progressivament per edificacions que arriben als peus de les muntanyes i comencen a enfilarse per les seves vessants. Si els dibuixos els va fer durant la dècada dels 40, pot estar constatant la desaparició de l'ús agrícola de la plana. En un sentit més ampli, està plantejant la relació entre natura i arquitectura, tema que seria interessant analitzar detalladament en els dibuixos i escrits i contextualitzar-lo.

EL PUNT DE VISTA EN ELS TEXTOS NO VARIA

El primer i l'últim dels textos seleccionats els separa un període de 33 anys (1925-1958). Podríem esperar veure una evolució en el seu punt de vista. No ha estat així. Els temes tampoc canvien, només lleugerament. L'arquitectura popular l'ocupa especialment durant els anys 20, la transformació del relleu de la conca d'Atenes per l'activitat indiscriminada de les pedreres apareix constantment. Dos escrits tan útils per llegir els dibuixos com "Topografía Emocional" (1935) i "Deshonra de Gea" (1954) disten casi 20 anys i tampoc són simultanis als dibuixos. Les circumstàncies històriques van canviant (rebuda dels refugiats després de la catàstrofe de l'Àsia Menor, ocupació alemanya d'Atenes, la guerra civil, l'èxode rural a Atenes, etc.) però el model de creixement de la ciutat i els problemes que se'n deriven són en essència els mateixos.

CALDRÀ CONTEXTUALITZAR ELS TEXTOS

Caldrà posar en context els textos, tant pel que fa a les circumstàncies històriques en què s'escriuen, com al pensament d'arquitectes contemporanis dins i fora de Grècia. Per exemple, en les discussions del Werkbund alemany dels anys 20 sobre les diferències entre arquitectura popular i la culta, probablement hi trobarem correspondències amb la relació entre arquitectura i naturalesa que explora a "Nuestro Arte Popular y Nosotros" (1925). Alguns escrits d'Adolf Loos ("Arquitectura" 1910, "Reglas para el que construye en las montañas" 1913, "El arte popular" 1914) també il·luminarien aquest i altres textos de Pikionis.

CONFRONTAR LA MIRADA DE PIKIONIS AMB ALTRES

Per entendre com és la mirada de Pikionis sobre l'Àtica caldria confrontar-la amb mirades d'altra gent, contemporanis o no, sobre aquest mateix objecte, ja sigui des de la literatura, pintura, cine o qualsevol mitjà que l'expressi. En el segon capítol s'ha intentat una primera aproximació a l'Àtica des de fora de Pikionis, i ens serveix com a primera presa de contacte amb aquest territori i temps desconeguts. A partir d'aquí, i utilitzant-lo com a base, podem afegir-hi altres mirades.

CALDRÀ REVISAR LA SELECCIÓ DE TEXTOS

Poden haver quedat fora escrits interessants, especialment de les dècades de 1940-1960 (“La reconstrucción y el espíritu de la tradición” (1946), “El problema de la forma” (1950) o les conferències del 65 (trobades l’any 1987 i transcrits per Dimitris Filippidis, que desenvolupen idees de “Deshonra de Gea” (1954). Caldrà revisar si s’han d’incloure a la selecció. També es té notícia d’altres conferències dels anys 60 sobre el paisatge que estaria bé localitzar, així com una versió en anglès (“Conferència sense títol sobre la ciutat d’Atenes i la destrucció del seu paisatge” de 1958), que caldria comparar amb l’original.

PERQUÈ TRADUIR ELS ESCRITS?

L’obra de Pikionis és coneguda generalment a través d’obres seves presentades a través de fotografies i dibuixos, aïllades del seu món, aproximació completament contrària a la natura del seu pensament, que enllaça temes, escales i camps diferents. Més enllà d’això, tenen una bellesa emocionant. El procés de traducció d’aquests escrits és semblant al de descobriment de la forma d’Atenes, que en un primer moment es mostra com una massa informe i caòtica, i que a poc a poc revela la seva forma.

SOBRE ELS DIBUIXOS “ÀTICS”

S’ha comprovat que no és possible obtenir informacions més precises sobre els “Àtics” pel que fa a l’origen, a la cronologia i al nombre de dibuixos d’aquesta sèrie. Caldrà assumir-ho, abandonar la idea de concebre’ls com a conjunt i, com s’ha fet amb els textos, escollir lliurement quins són els que ens interessin.

COM MIRAR ELS DIBUIXOS

Tot i que en aquest treball s’han utilitzat fragments d’escrits de Pikionis per mirar els dibuixos, no es pretén vincular sistemàticament uns i altres. Serà interessant explorar altres relacions que poguem establir entre ells, estudiar diferents composicions dels mateixos elements en grups de dibuixos, o bé relacions compositives entre dibuixos d’ell i d’altres autors.

SOBRE EL MATERIAL

El que s’ha presentat mostra l’existència d’un material no inventat i la possibilitat de fer feina en les direccions que s’han apuntat. La investigació d’aquest material permetrà una bona lectura (i, per tant, traducció) dels escrits i dels dibuixos de l’Àtica de Pikionis: permetrà donar més claus per entendre la seva mirada.

SOBRE L’OBRA DE L’ACRÒPOLIS I EL FILOPAPOS

Coincideix cronològicament amb el final dels escrits i dibuixos (veure taula pàgina següent) el projecte de Pikionis a l’Acròpolis i al turó del Filopapos. Filippidis² explica els “Àtics” com una preparació intel·lectual (o espiritual) per a aquest projecte. Molts dels seus escrits, inloent-ne d’altres que no s’han mostrat aquí, també ho serien. En el present treball aquesta obra no s’ha fet aparèixer, entre altres motius, perquè quan ho fa s’endú irremeiablement tot el pes i es col·loca automàticament en una posició central. Caldrà esbrinar com fer-ho.

	ÀTICA	TEXTOS	DIBUIXOS
1880	REDESCOBRIMENT DE LA CIUTAT ANTIGA: Un incendi permet que la Biblioteca d'Adrià i l'àgora romana vegin la llum (1884) Les excavacions de Kavadiás i Kawerau descobreixen elements de la ciutat micènica i arcaica (1885-1890)		
1890	Es localitza el cementiri de Keramikós (1889)		
1900			DE LA NATURA (1904-1935)
1910	Guerres Balcàniques (1912-1913) Primera Guerra Mundial (1914-1918) Guerra Grècia-Turquia (1919-1922)	Cinc poemes en prosa (1918)	DE L'ANTIGUITAT (1910-1920) RECORDS DE PARIS (1910-1925)
1920	Catàstrofe de l'Àsia Menor (1922) Pla estatal per a la creació d'assentaments de refugiats (1922-1930) Descobriments de fragments de la muralla romana (1926) Negocis privats de parcel·lació en els límits de la ciutat (1926-1930)	Nuestro Arte Popular y nosotros (1925) Cuestiones de estética pública (1928)	BIZANTINS (1915-1946)
1930	Inici excavacions de l'àgora clàssica (1931) La construcció il·legal es dispersa per tota la conca d'Atenes i les pedreres devoren lliurement les muntanyes (1930-1940)	Acerca de un congreso (1933) Topografía emocional (1935) La teoría del arquitecto K. A. Doxiadis sobre la configuración del espacio en la Arquitectura antigua (1937) La lección (1940)	DE FANTASIA (1930-1950)
1940	Dictadura de Metaxás (1936-1941) Ocupació alemanya d'Atenes (1941-1944) Guerra Civil (1945-1949)	El problema de la forma (1946) Informe de la Comisión de Estética... (1946) La reconstrucción y el espíritu de la tradición (1946) El Arsakeio (1948)	D'ART POPULAR (1930-1955)
1950	Èxode rural a Atenes Comença la construcció frenètica de polikatioies (llei de 30 d'agost de 1955)	El espíritu de la tradición (1951) Deshonra de Gea (1954) Carta al Ministro de Obras Públicas (1955) Notas autobiográficas (1958) [Conferencia sin título sobre el paisaje] (1958)	ÀTICS (1940-1950? 1949?) Ordenació de la zona arqueològica al voltant de l'Acropolis i del Filopapós (1954-1958)
1960	L'edificació ofega la conca d'Atenes i vessa a les planes veïnes	Hipotecas de la tradición griega (1963) Conferències del 65 (1965)	
1970	Dictadura (1967-1974)		

Bibliografia

- G. Babiniotis (Γ. Μπαμπινιώτης), *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας (Diccionari de Grec Modern)*. Κέντρο Λεξικολογίας, Ατènes 1998.
- K. Biris (Κ. Μπίρης), *Αι Αθήναι, από του 19ου εις τον 20ον αιώνα (Atenes, del segle XIX al XX)*. Melissa, Ατènes 2005 (primera edició 1966).
- M.G. Biris (Μ. Γ. Μπίρης), *Κώστας Η. Μπίρης, Βίος αφιερωμένος στην πόλη των Αθηνών (Kostas I. Biris, Vida dedicada a la ciutat d'Atenes)*. Melissa, Ατènes 2015.
- K. Biris, *Αι τοπωνυμίες της πόλεως και των περιχώρων των Αθηνών (Les toponímies de la ciutat i dels voltants d'Atenes)*. Ministeri de Cultura-TAPA, Ατènes 2006.
- J. Boardman, *Ελληνική Πλαστική, Αρχαϊκή περίοδος (Escultura grega, període arcaic)*. Kardamitsa, Ατènes 1982.
- J. Boardman, *Ελληνική Πλαστική, Κλασσική περίοδος (Escultura grega, període clàssic)*. Kardamitsa, Ατènes 1993 (primera edició grega: 1989).
- F. Boissonnas, D. Baud-Bovy, *Des Cyclades en Crète au gré du vent*. Boissonnas & Co, Ginebra 1919.
- R. Clogg, *Historia de Grecia*. Akal, Madrid 2016 (primera edició 1998).
- M. Collignon, *Le Parthénon. L'Histoire, l'Architecture et la Sculpture*. Librairie Hachette, Paris 1914.
- K. A. Doxiadis, *Η πρωτεύουσά μας και το μέλλον της (La nostra capital i el seu futur)*. Edicions de l'Oficina Tècnica Doxiadis, Ατènes 1960.
- A. Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*. Electa, Milà 1999.
- D. Filippidis, "Τα 'Αττικά' σχέδια του Δ. Πικιώνη" ("Els dibuixos Àtics de D. Pikionis") a VV.AA, *Δημήτρης Πικιώνης, Αφιέρωμα στα εκατό χρόνια από την γέννησή του (Dimitris Pikionis, Publicació dedicada al centenari del seu naixement)*. Escola Politècnica Nacional d'Atenes, Ατènes 1989 (pàg. 259-267).
- D. Filippidis, *Dimitris Pikionis, Δημήτρης Πικιώνης, Οι ομιλίες του 65 (Les conferències del 65)*. Melissa, Ατènes 2009.
- G. Fougères, *Les Villes d'Art Célèbres: Athènes*. H. Laurens, Paris 1912.
- N. Gialouris, *Ελληνική Τέχνη, Αρχαία Γλυπτά (Art grec, escultures de l'Antiguitat)*. Ekdoseis Athinón, Ατènes 1994.
- P. Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Paidós, Barcelona 1981.
- G. Gruben, *Ιερά και ναοί της Αρχαίας Ελλάδας (Santuaris i temples de l'Antiga Grècia)*. Kardamitsas, Ατènes 2000.
- E. Kalafati (ed.), *Δ. Πικιώνης 1887-1968, Διαδρομές και συναντήσεις (D. Pikionis 1887-1968, Recorreguts i Trobades)*. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ατènes 1987.
- I.Th. Kakridis (ed.) *Ελληνική Μυθολογία, Οι Ήρωες (Mitologia Grega, Els Herois)*. Ekdotiki Athinón, Ατènes 1986.
- M. Korrés, *Del Pendèlic al Partenó (Από την Πεντέλη στον Παρθενώνα)*. Melissa, Ατènes 1993.
- Z. Kotionis, *Το ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη (La qüestió de l'origen en l'obra de Dimitris Pikionis)*. Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας, Ατènes 1998.
- F. Mallouchou-Tufano (Φ. Μαλλούχου-Tufano), *Η αναστήλωση των αρχαίων μνημείων στην Νεώτερη Ελλάδα (1834-1939 (La restauració dels monuments de l'Antiguetat a Grècia)*. Biblioteca de la Societat Arqueològica d'Atenes (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας), Ατènes 1998.

E.M. Moormann i W. Uitterhoeve, *De Acteón a Zeus*. Akal, Madrid 1997.

A. Orlandos, *Η Αρχιτεκτονική του Παρθενώνος (L'Arquitectura del Partenón)*, toms B i C. Biblioteca de la Societat Arqueològica d'Atenes (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας), Atenes 1995 (primera edició 1977).

N.D. Papaxatzis. *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις*. Αττικά. Ekdotikí Athinón, Atenes 1974.

A. Pikioni (ed.), *Πικιώνης, Ζωγραφικά (Pikionis, Obra Pictòrica)*. Indiktos, Atenes 1997.

A. Pikioni, Dora Rokou-Pikioni (ed.), *Dimitris Pikionis 1887-1968*. Museu Beanki, Atenes 2010.

D. Pikionis, *Κείμενα (Textos)*. MIET (Fundació Cultural del Banc Nacional de Grècia), Atenes 1985.

S.Price i E.Kearns, *The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion*. Oxford Universith Press, Oxford 2003.

P. Tournikiotis, *The Partehnon and its impact in Modern Times*. Melissa, Atenes 1994.

A.M. Theoxaraki, *Τα Αρχαία Τείχη των Αθηνών (Les antiques muralles d'Atenes)*. Ελληνική Επιγραφική Εταιρεία, Atenes 2015.

I. Travlós, *Πολοδομική εξέλιξις των Αθηνών (Evolució urbana d'Atenes)*. Kapon, Atenes 2005 (primera edició 1960).

I. Travlós i G. Manousakis (ed.) *Νεοκλασική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα (Arquitectura Neoclàssica a Grècia)*. Banc Comercial de Grècia (Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος), Atenes 1967.

Christos Th. Tsilális, *Η Ζωή και το Έργο του Πικιώνη (La vida i l'obra de Pikionis)*. Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, Tessalònica 1970.

P. Valabanis (Π. Βαλαβάνης) (ed.), *Μεγάλες Στιγμές της ελληνικής αρχαιολογίας (Grans Moments de l'arqueologia grega)*. Kapon, Atenes 2007.

A. Χωρέμη-Σπετσιέρη, *Τα γλυπτά του Παρθενώνα*. Εφεσος, Atenes 2004.

A. Χωρέμη-Σπετσιέρη, *Ακρόπολη. Μίλητος*, Atenes 2009.

VV.VV. *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968. A Sentimental Topography*. Architectural Association, Londres 1989.

Revistes

“Γνώμες για των Πικιώνη σαράντα αρχιτεκτόνων, διανοουμένων και καλλιτεχνών” a *Zigós*, 3er any, n.27-28, Atenes, gener-febrer 1958, pàg. 17-23.

I. Λιάπης: “Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)” a *Αρχιτεκτονικά Θέματα (Temes d'Arquitectura) (Architecture in Greece, annual review)* n.3, Atenes 1969. pàg.76-100.

Ντ. Ηλιοπούλου-Ρογκάν, “Δ. Πικιώνης”, *Αντί* n.116, 6.1.1979, pàg.44-45.

“El paisaje como obra de arte total. Dimitris Pikionis y el entorno de la Acrópolis”. D. Álvarez Álvarez. *RA*, n.13, 2011, pàg. 37-50.

“El paisaje delineado de Dimitris Pikionis, el arquitecto silencioso”. José-Francisco García Sánchez. En *P+C: Proyecto y Ciudad*, 2011, n.2, pàg. 105-122).

Traduccions

- Apolodoro, *Biblioteca*. Trad: M. Rodríguez de Sepúlveda. Gredos, Madrid 1985.
- Homer, *Odisea*. Trad: Carlos García Gual. Alianza, Madrid 2016 (primera edició 2004).
- Homer, *Odisea*. Trad: Fernando Gutiérrez. Planeta, Barcelona 1996.
- Homer, *Odissea*. Trad: Carles Riba. La Magrana, Barcelona 2014 (primera edició 1993, amb correccions de l'edició de 1953).
- Estrabón, *Geografía*. Trad: J.J. Torres Esbarranch. Gredos, Madrid 2001.
- Eurípides, *Tragedias*. Trad: E. Acosta Méndez. Gredos, Madrid 1978.
- Eurípides, *Ion*. Trad: J.L. Calvo Martínez. Gredos, Madrid 1978.
- Eurípides, *Medea*. Trad: A. Medina González. Gredos, Madrid 1983.
- Eurípides, *Tragedias*. Trad: A. Medina González. Gredos, Madrid 2000.
- Homero, *Himnos Homéricos*. Trad: A. Bernabé Pajares. Gredos, Madrid 1978.
- Platón, *Timeo*, 24 c. Trad: Francisco Lisi. Editorial Gredos, Madrid 2011.
- Platón, *Diálogos. Critias*, 109b. Trad: Francisco Lisi. Gredos, Madrid 1992.
- Pausanías, *Descripción de Grecia: Ática y Laconia*. Trad: A. Díaz Tejera. Gredos, Madrid 1964.
- Píndaro, *Odas Olímpicas*. Oda VIII. Trad: Ignacio Montés de Oca. L. Navarro, Madrid 1983.
- Píndaro, *Odas y Fragmentos*. Trad: A. Ortega. Gredos, Madrid 1984.
- Píndaro, *Obra Completa*. Trad: E. Suárez de la Torre. Cátedra, Madrid 1992.
- A. Rodin, *Les Cathédrales de France*. Librairie Armand Colin, Paris 1921.
- Sexto Empírico. *Heráclito: fragmentos e interpretaciones*. Trad: J.L. Gallero i C. Eugenio López. Árdora Ediciones, Madrid 2009.
- El teatro de Sófocles en verso castellano*. Trad: A. Espinosa Polit. Jus, Mèxic 1960.
- Sófocles, *Teatro Completo*. Trad: J. Pallí Bonet. Bruguera, Barcelona 1973.
- Sófocles, *Edipo en Colono*. Trad: Carlos García Gual. Gredos, Madrid 1981.
- Sófocles, *Dramas y tragedias*. Trad: A. Blánquez. Amigos del Círculo Bibliófilo, Barcelona 1982.
- Sófocles, *Tragedias*. M. Fernández Galiano. Planeta, Barcelona 1985.
- Suidae lexicon: *Λεξικό Σουΐδα*. Ek. Thirathen, Atenes 2002.
- R. Tagore, *Η Θρησκεία του Ποιητού (La religió del poeta)*. Γ. Ι. Βασιλείου, Atenes 1924.
- R. Tagore *La religion du poète*. Payot, Paris 1924.
- R. Tagore *The Modern Age*. New York 1922.
- Zósimo, *Nueva Historia*. Trad: Jasé María Candau Morón. Gredos, Madrid 1992.

Η Αττική του Δημήτρη Πικιώνη: κείμενα και σχέδια

(Παρουσίαση 31 Ιανουαρίου 2017)

Την πρώτη φορά που πήγα στην Αθήνα είδα αυτό το σεντόνι σπιτιών που απλωνόταν μέχρι τον ορίζοντα και σκαρφάλωνε στα βουνά. Σκέφτηκα ότι είχα μπροστά μου ένα χάος χωρίς μορφή, χωρίς “τόπο”, και ένοιωσα την επιθυμία κάποτε να αναγνωρίσω εδώ μια μορφή.

Αργότερα πήγα στον λόφο του Φιλοπάππου και, καθώς διέσχιζα το ανάγλυφό του, είχα την αντίθετη εντύπωση: ένοιωσα ότι ήμουν σε ένα συγκεκριμένο μέρος και όχι σε κάποιο άλλο, σε εκείνη την συγκεκριμένη ώρα της ημέρας και όχι σε κάποια άλλη.

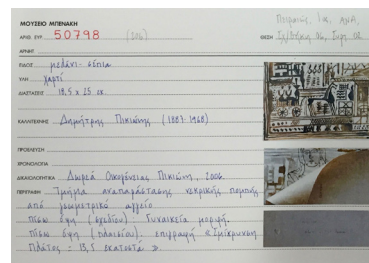
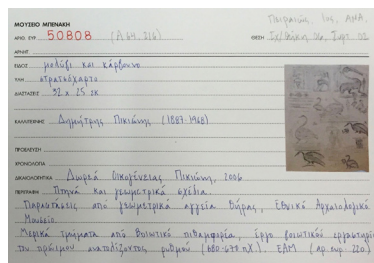
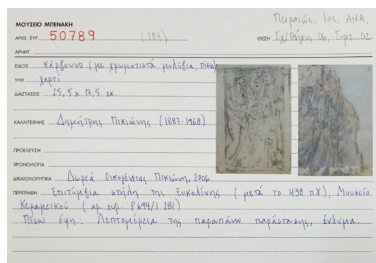
Τότε δεν ήξερα σχεδόν τίποτα για τον Πικιώνη και ακόμα λιγότερο για την Αττική, αλλά βρήκα τα "Κείμενά" του και σκέφτηκα ότι εκεί θα υπήρχε μια εξήγηση για εκείνη την εντύπωση που είχα στου Φιλοπάππου, και ότι ίσως εκείνο το σεντόνι σπιτιών θα αποκτούσε μια μορφή: την μορφή που ο ίδιος ο Πικιώνης θα μου διηγείτο.

Φυσικά, αν εκείνη τη στιγμή είχα βρει ένα άρθρο στο οποίο κάποιος θα μου εξηγούσε τους λόγους εκείνης της εντύπωσης, τα πράγματα ίσως να είχαν σταματήσει εδώ. Όμως, όσα εντόπιζα είχαν τόσο υψηλό ύψος και ήταν τόσο μακριά από την δική μου εμπειρία του τόπου, που δεν μου ήταν χρήσιμα.

Ξεκίνησα, λοιπόν, να μεταφράζω τα κείμενά του, και διαπίστωσα ότι ήταν αναγκαία μια έρευνα γύρω από αυτά για να τα καταλάβω. Αργότερα, είδα πολλά σχέδιά του σε κάποια συρτάρια των Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη, σχέδια που είχα το προνόμιο να καταγράψω (βλ. δελτία).



(φωτ. A. Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*. Electa, Μιλάνο 1999)



Δελτία καταγραφής για το Μουσείο Μπενάκη

Η εργασία που σήμερα παρουσιάζω είναι το υλικό που έχω συγκεντρώσει μέχρι τώρα, το οποίο μου ήταν χρήσιμο τόσο για να διακρίνω κάποιες μορφές στην Αττική, όσο και για να αντιληφθώ ότι ο τόπος του έργου του Πικιώνη στην Ακρόπολη και του Φιλοπάππου δεν είναι αυτή η ίδια Ακρόπολη και αυτός ο ίδιος ο λόφος του Φιλοπάππου αλλά εκτείνεται σε ολόκληρη την Αττική.

Το υλικό που παρέδωσα γραπτά αποτελείται από:

1. Την μετάφραση (μάλλον την παρούσα φάση της μετάφρασης) κάποιων κειμένων του Πικιώνη που επέλεξα, στα οποία υπάρχει με τον έναν ή τον άλλον τρόπο το βλέμμα του στην Αττική, στην οποία προσέθεσα βοηθητικές σημειώσεις.

2. Μια προσέγγιση της Αττικής μέσω άλλων πηγών, για να καταλάβω ποια ήταν η Αθήνα της παιδικής ηλικίας του Πικιώνη και ποια η εξέλιξή της μέχρι τα τελευταία του κείμενα –εξέλιξη που συμπίπτει με την έκρηξη της εξάπλωσης της πόλης του 20ου αι. και την μεγάλη μεταλλαγή των λόφων της. Η παρακολούθηση της εξέλιξης αυτή της πόλης μας είναι χρήσιμη για ναβάλουμε τα κείμενα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο.

3. Μια προσπάθεια να συγκεντρώσω τα «Αττικά» σχέδια του Πικιώνη, παραθέτοντας μια μικρή ανάλυση κάθε σχεδίου, στην οποία ταυτίζω τα στοιχεία που εμφανίζονται στα σχέδια και προτείνω σχέσεις με τα δυο προηγούμενα κεφάλαια.

Αυτά τα τρία κεφάλαια αποτελούν, όπως λέω στο τέλος της εργασίας, τις τρεις γωνίες ενός τριγώνου. Σε αυτή την παρουσίαση ήθελα να σχεδιάσω το τρίγωνο μέσω μιας αλυσίδας σχέσεων, αλλά τελικά θεώρησα καλύτερο να δούμε κατευθείαν μερικά θέματα που αναδύθηκαν μέσα από αυτές τις σχέσεις. Τα θέματα αυτά θα τα δούμε με βάση τα σχέδια, δεδομένου ότι αποτελούν οπτικό υλικό, δηλαδή ό,τι καταλληλότερο μπορεί να συνοδεύσει μια παρουσίαση. Κάποια από αυτά τα θέματα αναλύονται στο τέλος της εργασίας και κάποια άλλα πήραν μορφή αργότερα, αν και υπήρχαν ήδη, ως ένα βαθμό, σε αυτήν.

1

Το πρώτο θέμα είναι η αντιστοιχία των μορφών του τοπίου με τις καλλιτεχνικές και μυθικές μορφές.

Ο Πικιώνης κάνει αυτήν την αντιστοιχία, σε ένα πρώτο στάδιο, αναζητώντας το ανάγλυφο του τοπίου στο περίγραμμα των ομάδων των σωμάτων που σχεδιάζει (βλ. Σχ.2 και Σχ.4), και έπειτα επιδιώκοντας τα ίδια τα σώματα να σχηματίζουν το ανάγλυφο:

- (Σχ.6) Οι κινήσεις των πολεμιστών, τα δόρατά τους και οι γραμμές των σωμάτων τους σχηματίζουν το τοπίο.

- (Σχ.7) Η εξέλιξη των σπασμένων κεκλιμένων γραμμών των σωμάτων και των βουνών στην οριζόντια γραμμή της πεδιάδας, και ταυτόχρονα του άρματος και του Κηφισού καθώς την διασχίζουν.

- (Σχ.9) Η αντικατάσταση του Λυκαβηττού με το σώμα της Αθηνάς, επανάληψη της οφιοειδούς ουράς του τρισώματος δαίμονος στους κυματισμούς του Αιγάλεω και στα Τουρκοβούνια, τα οποία απεικονίζει συχνά σαν ένα φίδι αποτελούμενο από τρεις καμπύλες.

(Την εξέλιξη που μόλις είδαμε θα μπορούσαμε να την χρησιμοποιήσουμε στην περίπτωση που θα θέλαμε να αναζητήσουμε χρονολογικές σειρές στα σχέδια.)

Για τον Πικιώνη οι μορφές του τοπίου είναι έκφραση του πνεύματός του, της ψυχής του τόπου.

Η μορφή είναι το πλέον εσωτερικόν πράγμα, είναι η αποκάλυψις, η έκφρασις του εσωτερικού είναι, της ιδέας. Η μορφή ενός τόπου είναι η αποκάλυψις της βαθυτέρας ουσίας του ("Ζητήματα δημόσιας καλαισθησίας" 1928).

Αυτή την ιδέα της μορφής ως έκφραση του "εσωτερικού είναι" την βρίσκουμε στον ποιητή Carles Riba (1893-1959) όταν μιλάει για τις πρώτες του προσπάθειες να μεταφράσει σε πεζό λόγο το ομηρικό εξάμετρο της Οδύσσειας, και εξηγεί πώς εμφανίζονταν, χωρίς να το επιδιώκει, μικρές ρυθμικές οντότητες ολοένα και πιο τακτικές και δομικές. Δηλαδή, σαν να ήταν το πνεύμα του ποιήματος εκείνο που αναζητούσε την συγκεκριμένη



Σχ.2 (ΓΕ 50974)

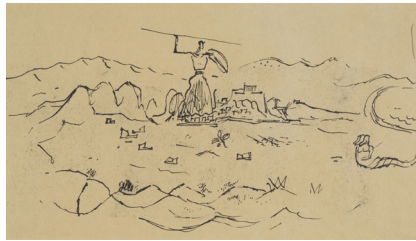
Σχ..6 (ΓΕ 50977α)



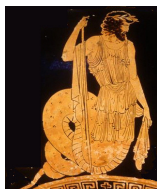
Σχ.4 (ΓΕ 50977β)



Σχ.7 (ΓΕ 50978)



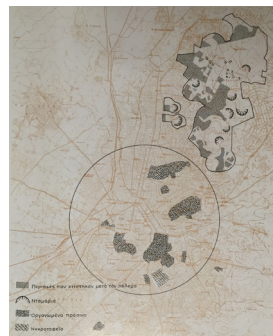
Σχ.9 (ΓΕ 47669)



Κέκροπας, απόσπασμα αγγείου,
440 π.Χ.



Από την “Γαίας ατίμωσις”, στα *Τεχνικά Χρονικά* τ.58,
Αθήνα 15 Μαΐου 1954



Λατομεία σε λειτουργία το 1960
(Δοξιάδης, *Η πρωτεύουσά μας και το μέλλον της*. Αθήνα 1960)

μορφή έκφρασης. Είναι ενδιαφέρον επίσης ότι αναφέρεται στον ήχο των λέξεων -δηλαδή, μέρος της μορφής του ποιήματος- με όρους που θα χρησιμοποιούσαμε για να περιγράψουμε το ανάγλυφο ενός τοπίου (η “τραχύτητα των συμφώνων” και οι “σκιές που δημιουργούν οι τόνοι γύρω τους”).

Οπότε, εάν η μορφή του τοπίου είναι έκφραση του πνεύματός του, η καταστροφή αυτής της μορφής είναι η καταστροφή του πνεύματος, δηλαδή η απώλεια της ιστορίας, των μύθων και των μορφών της τέχνης.

Αυτή είναι η αιτία της συνεχούς καταγγελίας της δράσης των λατομείων που καταστρέφουν αδιακρίτως τους λόφους της Αττικής. Είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο ότι η δράση αυτή άνησε κατά την ανέγερση της καινούργιας πόλης, μετά από την απελευθέρωση της Ελλάδας από την Οθωμανική αυτοκρατορία και τον ορισμό της Αθήνας ως πρωτεύουσας του νεοσύστατου κράτους, και συνέχισε, παρά τις διαδοχικές απαγορεύσεις, μέχρι την δεκαετία του 1960, δηλαδή μέχρι το θάνατο του Πικιώνη.

Υπάρχει για παράδειγμα εκείνο το τόσο όμορφο απόσπασμα της “Γαίας Ατίμωσης” (1954) στο οποίο αναρωτιέται για το νόημα που θα έχουν οι ναοί επάνω στην Ακρόπολη την ημέρα που η Πεντέλη, με το χαρακτηριστικό της αέτωμα, θα χάσει την μορφή της.

2

Άλλο θέμα είναι τα επαναλαμβανόμενα σχήματα - σώματα που αναδύονται από την ίδια την γη.

Έχουμε για παράδειγμα το Σχ.15, στο οποίο βλέπουμε γύρω από την Ακρόπολη, διάσπαρτα στην πεδιάδα, τις κατόψεις του Αρχαίου Ναού της Αθηνάς και του ναού της Αθηνάς Νίκης, καθώς και τμήματα του τείχους της πόλης ή ίσως της Ακρόπολης. Ο Πικιώνης απεικονίζει την πεδιάδα σαν ένα χωράφι φρεσκοκαλλιεργημένο από το οποίο αναδύονται αρχαϊκές μορφές αλόγων, κλαδιά ελιάς, γλυπτά, χλόη, πέτρες, κτλ.

Αυτό έχει μια κυριολεκτική αντιστοιχία με την διαδικασία ανακάλυψης της αρχαίας πόλης με τις ανασκαφές στην Ακρόπολη, όπως αυτές των Καββαδία και Κάβεραου (1885-1890), καθώς και τις άλλες που είχαν προηγηθεί (βλ. φωτογραφία των έργων θεμελίωσης του παλαιού μουσείου), τον εντοπισμό του Κεραμικού (1889), την έναρξη των ανασκαφών στην κλασική αγορά (1931), κτλ. Δηλαδή, μια διαδικασία που εξελίσσεται κατά την ζωή του Πικιώνη.

Είδαμε, επίσης, στο δεύτερο κεφάλαιο τις προσπάθειες κατά τον 19ο και τον 20ο αι. εντοπισμού της αρχαίας Αθήνας κάτω από τις πέτρες της σύγχρονης πόλης. Βλέπουμε για παράδειγμα αυτό το σχέδιο που σβήνει την σύγχρονη πόλη αφήνοντας μόνο μερικά υπολείμματα της κλασικής Αθήνας, και κάνοντας υποθέσεις σχετικά με άλλες περιοχές της αρχαίας πόλης.

Μία ανάλογη διαδικασία κάνει ο Piranesi στην Scenographia, όπου απεικονίζει την Ρώμη σαν ένα χωράφι πριν ανασκαφεί, στο οποίο βλέπουμε να εξέχουν κάποια ρωμαϊκά κατάλοιπα, απελευθερωμένα από κάθε μεταγενέστερο οικοδόμημα.

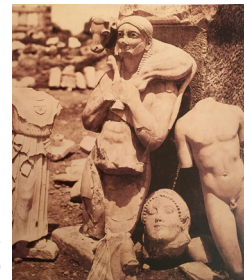
Ακριβώς από αυτό το χωράφι εμφανίζονταν ασύνδετα σπαράγματα της Forma Urbis Severiana, αυτού του αρχαίου χάρτη της Ρώμης χαραγμένο επάνω σε πλάκες μαρμάρου, τα οποία ο Piranesi κατέγραψε στις αρχαιολογικές του εργασίες.

Η καταγραφή αυτή αποτέλεσε προκαταρκτική εργασία για το Campo Marzio, στο οποίο κάνει υποθέσεις για την κάτοψη ενός τμήματος της πόλης με βάση τα ασύνδετα σπαράγματα.

Σχ.15 (ΓΕ 50983)



Ανασκαφές στην Ακρόπολη
γύρω από το 1864
(Βαλαβάνης 2007)



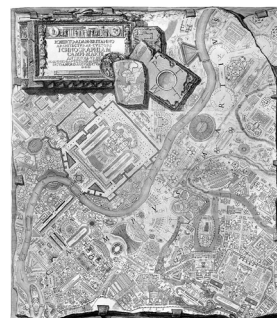
Plan d'Athènes pour environ 400 ans
avant J. C selon l'Abbé Barthélémy.
Barbié du Bocage, 1784



G. B. Piranesi, Il Campo Marzio, Scenographia



G. B. Piranesi, αποσπάσματα της
Forma Urbis, Antichità Romane



G. B. Piranesi, Il Campo Marzio,
Ichnographia, 1762



Archeologi, De Chirico 1927



A. Savinio 1947-48

Δηλαδή, μία σύνθεση αποτελούμενη από αυτόνομα αποσπάσματα, η οποία μας φέρνει πάλι στα σχέδια του Πικιώνη.

Ένα είδος σύνθεσης που μας θυμίζει τα πλακόστρωτα και τους τοίχους του Φιλοπάππου, φτιαγμένα από μέλη διαφορετικών προελεύσεων, άλλα καλά, άλλα πρόχειρα ραμμένα.

Θα ήταν ενδιαφέρον να εξερευνήσουμε αυτές τις συνθετικές σχέσεις μεταξύ των έργων του Πικιώνη, και άλλων καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα του G. de Chirico ή του αδελφού του Alberto Savinio, αν και ίσως θα απομακρυνόμασταν από το θέμα μας.



Σχ.19 (ΓΕ 47688)



Σχ.36



Σχ.15 (ΓΕ 50983)

3

Από την άλλη πλευρά, τα σχήματα που αναδύονται από την ίδια την γη έχουν και ένα μεταφορικό νόημα. Ο τρισώματος δαίμων και διάφορα όντα με ουρά φιδιού μας παραπέμπουν στην ιδέα της αυτοχθονίας, δηλαδή του όντος που γεννήθηκε από την ίδια τη γη. Στα κείμενα του Πικιώνη ο Εριχθόνιος, ο Κέκροπας και ο κατακλυσμός του Δευκαλίωνος και της Πύρρας μας οδηγούν στην ίδια ιδέα.

Η ιδέα της αυτοχθονίας του Πικιώνη δεν έχει ως κέντρο τον άνθρωπο αλλά την γη: από την γη γεννιούνται οι μορφές της τέχνης.

Ένας τόπος δίνει την ιδέαν του, την μορφήν εις τας εκφράσεις του πολιτισμού, της τέχνης, της θρησκείας που βγαίνει από αυτόν τον τόπον (“Ζητήματα δημόσιας καλαισθησίας” 1928).

Στην “Συναισθηματική Τοπογραφία” (1935) λέει στην πέτρα:

Εσύ εμόρφωσες το Άστυ και τα πολιτεύματα. Εσύ κατηύθυνες τους ήχους της γλώσσας. Εσύ καθόρισες τις τέχνες του λόγου και του σχήματος.

Από την γη γεννιούνται οι υλικές και οι άυλες μορφές του πολιτισμού.

Οπότε, επιστρέφοντας στο προηγούμενο σχέδιο, μπορούμε να έχουμε και μία άλλη ανάγνωση: από την γη προέρχονται οι μορφές που είναι χτισμένες επάνω στην Ακρόπολη.

Και η μορφήν αυτή την έπλασε ο αρχαίος καθ’ομοίωση τούτης της γης, θενά’ λεγα πως την ανέσυρε μέσ’ απ’ το χώμα της και τους βράχους της (“Γαίης ατίμωσις” 1954).

Μπορούμε επίσης να δούμε ακριβώς το αντίθετο: η τέχνη επάνω στην Ακρόπολη διατάσσει το τοπίο της Αττικής.

Η Ακρόπολις (...) διατάσσει ολόκληρον το “Αττικόν τοπίον”. Ασφαλώς η φύσις ακούει έως τα πέρατα της Αττικής πεδιάδος τας επιταγάς της Τέχνης και υπακούει (“Ζητήματα δημόσιας καλαισθησίας” 1928).

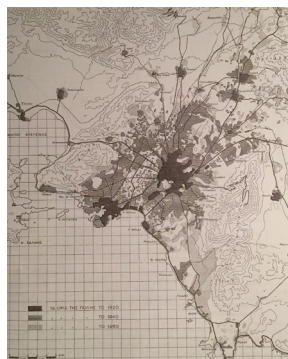
Βλέπουμε τώρα λοιπόν τις κατόψεις του Αρχαίου Ναού της Αθηνάς και του ναού της Αθηνάς Νίκης ως σφραγίδες επάνω στο τοπίο.



Le Corbusier, *Vers une Architecture* 1923, σελ.166



Σχ.21 (ΓΕ 50986)



Δοξιάδης, *Η πρωτεύουσά μας και το μέλλον της*.
Αθήνα 1960



Topographie d'Athènes, A.H. Dufour (1798-1865)



1860

Την ίδια ιδέα εκφράζει ο Le Corbusier με αυτή την φωτογραφία όταν μιλάει για τους

ναούς που διαπνέονται από μία μόνο σκέψη, και έχουν συσπειρώσει γύρω τους το έρημο τοπίο, υποτάσσοντάς το στη σύνθεση... (Για μια αρχιτεκτονική, 1923)

Αυτή την συνέχεια ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και την φύση, ο Πικιώνης την βρίσκει:

α- στην αρχαία τέχνη [βλ. την τέχνη που *συνεχίζει* απάνω 'ς το δικό της το έργο την πλαστικότητα της φύσης ("Το δίδαγμα" 1940), ο άξων της Ακρόπολης λέγει ο σύγχρονος Corbusier είναι ο άξων του τοπίου από την Πεντέλην έως την θάλασσαν. Έτσι βλέπει ο αληθινός αρχιτέκτων. Ο ανίδεος βλέπει μόνον την Ακρόπολιν δηλαδή δεν την βλέπει ποσώς ("Ζητήματα δημόσιας καλαισθησίας" 1928), κ.ά.].

β- στην λαϊκή αρχιτεκτονική: αρχιτεκτονική που, καθώς λέει, υπακούει τους νόμους της φύσης [βλ. "Η λαϊκή μας τέχνη κι εμείς" 1925 και άλλα κείμενά του της δεκαετίας του 1920, τα οποία θα ήταν ενδιαφέρον να συγκρίνουμε με κάποια κείμενα του Loos ("Arquitectura" 1910, "Reglas para el que construye en las montañas" 1913, "El arte popular" 1914, κλπ.)].

Από την άλλη πλευρά, ξέρουμε ότι ενώ έκανε αυτά τα σχέδια, ο Πικιώνης έβλεπε την αγροτική πεδιάδα να εξαφανίζεται λόγω της ανεξέλεγκτης επέκτασης της πόλης. Είδαμε πως την δεκαετία του 1930 η Αθήνα προσπαθεί να βάλει τάξη στο χάος που προκλήθηκε την προηγούμενη δεκαετία με την Μικρασιατική Καταστροφή, αλλά χάνεται ο έλεγχος και οι οικοδομές απλώνονται σε ολόκληρο το λεκανοπέδιο. Είναι επίσης σε αυτήν την δεκαετία που αποφασίζεται η κάλυψη των δυο ποταμών της Αθήνας, του Ιλισσού και του Κηφισού. Μετά από την διακοπή της οικοδόμησης κατά την δεκαετία του 1940, η εξέλιξη συνεχίζεται, με αυξανόμενη ένταση, την δεκαετία του 1950, με την αγροτική έξοδο προς την πόλη.

Οπότε, όταν σχεδιάζει γύρω από την Ακρόπολη μια αγροτική πεδιάδα, αναφέρεται επίσης για μια πραγματικότητα που εξαφανίζεται μπροστά στα μάτια του.

Με το έναν ή τον άλλον τρόπο, η άθραυστη σχέση ανάμεσα στις μορφές του τοπίου και τις μορφές του πολιτισμού που εκεί εμφανίζεται, αποτελεί θέμα που θέτει διαρκώς.

Και για να εκφράσει αυτήν την σχέση, χρησιμοποιεί την αρχαϊκή τέχνη, ως έκφραση μιας πρωταρχικής σχέσης του ανθρώπου με το περιβάλλον του (βλ. Φιλιππίδη στα “Τα Αττικά σχέδια του Πικιώνη”: στην περίοδο της αφύπνισης του αθηναϊκού πολιτισμού, όταν ακόμα το τοπίο και ο άνθρωπος που το κατοικούσε δεν είχε χάσει τη μαγική του σύνδεση με το μύθο).

Δηλαδή, κάτι παρόμοιο με εκείνο που έκανε ο Picasso όταν έψαχνε στην ρομανική τέχνη πρωτόγονες μορφές τέχνης, πιο ζωντανές και γεμάτες συμβολισμούς.

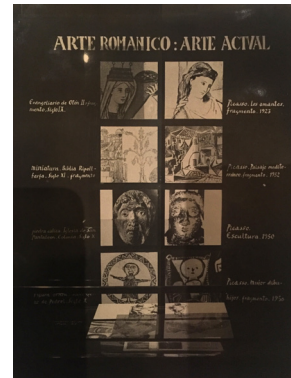
Για αυτό τον βλέπουμε να εγκαταλείπει γρήγορα τις μορφές της κλασικής τέχνης (όπως το ανάγλυφο του Σχ.2) και να επικεντρώνεται στην αρχαϊκή τέχνη, επιμένοντας:

- στους αρχαϊκούς ναούς της Ακρόπολης (Αρχαίος ναός της Αθηνάς, Εκατόμπεδος) και στις σπηλιές στις πλαγιές του βράχου (και άλλων λόφων) ως πρωταρχικούς τόπους λατρείας.

- στα αρχαϊκά γλυπτά (ο τρισώματος δαίμων, η Γοργώ, άλογα, λεοντάρια που κατασπαράζουν ζώα, κούροι, κλπ.). Αξίζει να επισημάνουμε ότι ο Πικιώνης δεν σχεδιάζει τα ίδια τα όντα, αλλά τις αρχαϊκές αναπαραστάσεις τους.

Για αυτό είναι τόσο ενδιαφέρον το Σχ.47, στο οποίο ο Πικιώνης αντιστρέφει την σειρά του αετώματος του αρχαϊκού ναού του Απόλλωνος στους Δελφούς, φέρνοντας τα άγρια ζώα στο κέντρο της σύνθεσης και τοποθετώντας τον άνθρωπο στις άκρες, υποβάλλοντάς τον στους νόμους της φύσης.

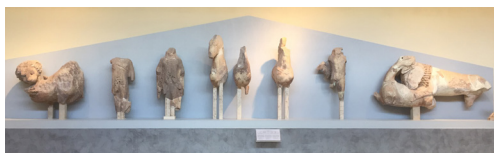
Θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε τα παραπάνω ως μία φυγή προς το παρελθόν απέναντι στην ανεξέλεγκτη εξέλιξη της πόλης του. Πιστεύω όμως ότι είναι πρωτίστως μια αξίωση ενός άλλου είδους σχέσης του ανθρώπου με το περιβάλλον του.



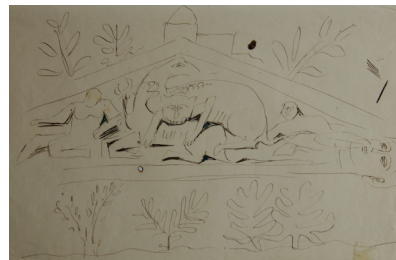
Από την *Galeria Joan Gaspar*, Βαρκελώνη. Ανώνυμος, 1961



Boardman 1982



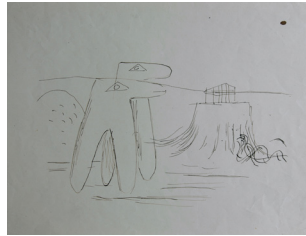
Ανατολικό αετώμα του αρχαϊκού ναού του Απόλλωνος στους Δελφούς



Σχ.47 (ΓΕ 51000)



Σχ.1 (ΓΕ 47661)



Σχ.28 (ΓΕ 50990)



Σχ.23 (ΓΕ 50988 - ΓΕ 47724)

Αυτό που συμβαίνει σε αυτά τα τρία σχέδια μας εισάγει σε ένα άλλο θέμα:

- (Σχ.1) Το αέτωμα του ναού ολοκληρώνει την τριγωνική μορφή του βουνού επάνω στο οποίο τοποθετείται, με τρόπο που το εναρμονίζει με τα υπόλοιπα βουνά γύρω του,
- (Σχ.28) Η ζωφόρος του ναού σχηματίζει (ή σχηματίζεται από) την οριζόντια γραμμή του Υμηττού, η οποία συμπίπτει επίσης με το όριο ενός εκ των αρχαϊκών αλόγων,
- (Σχ.23) Η μονόριχτη στέγη και οι τοίχοι του λαϊκού σπιτιού ταυτίζονται με τις γραμμές του αναγλύφου της πλαγιάς του βουνού στην οποία βρίσκεται.

Στα κείμενά του, ο Πικιώνης εκφράζει αυτό που μόλις είδαμε με πολλαπλούς τρόπους.

Το περιγράφει ως:

- *την γραμμήν που να ολοκληρώση το τοπίον* (“Ζητήματα δημόσιας καλαισθησίας” 1928),
- *την ενέργεια που πρέπει να κάνει κάθε καλλιτέχνης: ν’αναγάγει το έργο του εις τη ρυθμική του τοπίου* (“Γύρω από ένα Συνέδριο” 1933),
- *την μη ατομική αλλά αντικειμενική μορφή* (“Η Λαϊκή μας Τέχνη κι εμείς” 1925), *την γενική μορφή που κλείνει μέσα της όλους τους άλλους* (“Ζητήματα δημόσιας καλαισθησίας” 1928),
- *το κύριο και το κοινό (το κοινό απόκτημα όλων) του Σολωμού* (“Η Λαϊκή μας Τέχνη κι εμείς” 1925),
- *την ψυχή οι “ψυχές” όλη-όλη γεμάτη* (“Ζητήματα δημόσιας καλαισθησίας” 1928), *Μια ψυχή ψυχές όλη γεμάτη* (“Η Λαϊκή μας Τέχνη κι εμείς” 1925) του Σολωμού,
- *το γνωστό του Ομήρου: “δύσετό τ’ ηέλιος σκιδώντ’ τε πασαι αγυιαί”*. *Αισθάνεσαι πως ο ποιητής δε σου μιλάει για καμιά προσωπική του εντύπωση, μα πως τα αισθήματα που αφήνει στην ψυχή μας η καθημερινή επανάληψη αυτού του φαινομένου, του βασιλέματος του ηλίου και το σκοτεινιάσμα που το ακολουθάει, βρίσκουν την απόλυτή τους έκφραση στους στίχους του ποιητή. Το ίδιο “οίνωψ πόντος”, “πλατύστηθη γη” κτλ.* (“Η Λαϊκή μας Τέχνη κι εμείς” 1925).

Καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι σε αυτά τα τρία σχέδια, ο ναός και το λαϊκό σπίτι υπερβαίνουν την *ατομική* μορφή, το *κύριο*, και μπαίνουν στο πεδίο του *κοινού*, αφού εναρμονίζονται με το τοπίο.

Αυτό που μόλις είδαμε είναι ένα παράδειγμα για το πώς τα κείμενα φωτίζουν τα σχέδια. Χωρίς τα λόγια του Πικιώνη δύσκολα θα είχαμε κατανοήσει αυτό που συμβαίνει στα τρία σχέδια. Και αντίστροφα, τα σχέδια ρίχνουν φως σε τέτοιες σκοτεινές φράσεις όπως το *ν'αναγάγει το έργο του εις τη ρυθμική του τοπίου* ή η *ψυχή ψυχές γεμάτη*.

4β

Ήθελα σε αυτό το σημείο να δείξω και άλλα παραδείγματα για πώς τα τρία κεφάλαια (Κείμενα, Αττική, Σχέδια) φωτίζουν το ένα το άλλο.

Η συχνή αναφορά του Πικιώνη στο ποίημα *Αττικό* του φίλου του Α. Σικελιανού - ποίημα που εμπνέεται από ένα σχέδιο του G. de Chirico - προσθέτει μια καινούργια ανάγνωση στο ζεύγος αλόγων που εμφανίζεται σε πολλά *Αττικά*. Οι αναφορές αυτές μας παραπέμπουν στην Ιερά Οδό, την οδό δηλαδή που συνδέει την Αθήνα με την Ελευσίνα, αυξάνοντας το γεωγραφικό εύρος των σχεδίων, το οποίο, όπως είδαμε στην εργασία, μπορεί να περιλαμβάνει και την πεδιάδα του Μαραθώνα και την Αίγινα.

Από την άλλη πλευρά, είδαμε μέσω ενός αποσπάσματος από τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, που παραθέτει σε ένα σχέδιο, ότι αυτά τα άλογα είναι επίσης μια αναφορά στον Ποσειδώνα, μεγάλο πρωταγωνιστή στην αθηναϊκή μυθολογία και τέχνη (Σχ.20).

Ήθελα, επίσης, να δείξω τον τρόπο που το δεύτερο και το τρίτο κεφάλαιο συμβάλλουν στην κατανόηση - και συνεπώς και στην μετάφραση - των κειμένων. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι ο όρος “συνοικισμός” που ο Πικιώνης χρησιμοποιεί στα “Ζητήματα δημόσιας καλαισθησίας” το 1928, με τον οποίο θα μπορούσε να αναφέρεται σύμφωνα με το λεξικό σε πολλά πράγματα. Μόνο όταν ξέρουμε τι συνέβαινε εκείνη την περίοδο στην Αθήνα ως αποτέλεσμα της Μικρασιατικής Καταστροφής αντιλαμβανόμαστε ότι αναφέρεται στους οικισμούς κατοικιών δημόσιας ή ιδιωτικής πρωτοβουλίας που δημιουργούνταν στα όρια της πόλης και πέραν αυτών.



Σχ.20 (ΓΕ 51005α)



Σχεδιασμός της Καλλιθέας (Μ.Γ. Μπίρης 2015: 31)

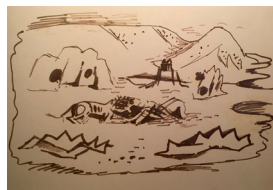


Κ. Μπίρης 1930 (Μ.Γ. Μπίρης 2015: 319)

5



Σχ.34



Σχ.35 (ΓΕ 47664)



Σχ.36



Σχ.13 (ΓΕ 50981)



Σχ.14 (ΓΕ 50982)



Σχ.16 (ΓΕ 47668)



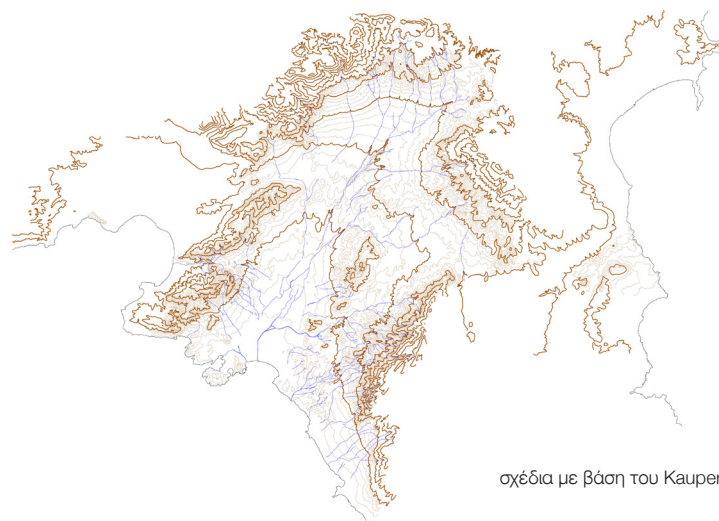
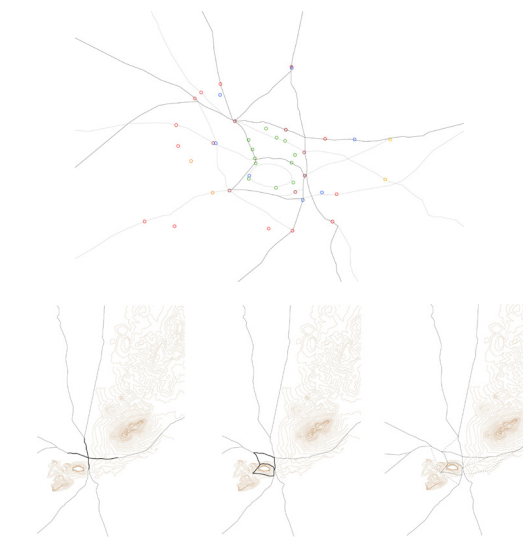
Karten von Attika, J.A. Kaupert (1881-1903)



Panorama von Athen (απόσπασμα), Stademann 1835



Plan d'Athènes, Bornouf 1870



σχέδια με βάση του Kaupert

Τέλος, προτείνω να κάνουμε ομάδες σχεδίων και να δούμε το κάθε σχέδιο ως μια διαφορετική σύνθεση των ίδιων στοιχείων ή, με άλλα λόγια, ως ένα σκηνικό στο οποίο υπάρχουν θεατρικοί χαρακτήρες. Κάποιοι χαρακτήρες είναι φυσικοί σχηματισμοί (βουνά, πεδιάδα, ακτή), άλλοι είναι μυθολογικοί: μιας κοινής μυθολογίας ή μιας προσωπικής μυθολογίας του Πικιώνη.

Βλέπουμε εδώ άλλο παράδειγμα, στο οποίο η πόλη της Αθήνας, η οποία αναπαριστάται με τρεις διαφορετικούς τρόπους, αφήνει πίσω της το λεκανοπέδιο και προχωράει προς την πεδιάδα του Μαραθώνα - με σκοπό, προφανώς, να πολεμήσει τους Πέρσες (Σχ.13, 14 και 16).

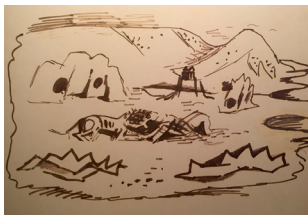
Για να ταυτίσουμε τους “φυσικούς” χαρακτήρες έχουμε τον Kaupert, ο οποίος λίγο πριν την γέννηση του Πικιώνη δημοσίευσε μαζί με τον αρχαιολόγο Curtius το έργο *Atlas von Athen* (1878) και, κάποια χρόνια αργότερα, σε συνεργασία με τον αρχαιολόγο Arthur Milchhoefer, το *Karten von Attika* (1875-1895): αυτόν τον χάρτη σε κλίμακα 1:25.000 που σχεδίαζε, ενώ ο μικρός Πικιώνης εξερευνούσε το Αττικό τοπίο.

Για να καταλάβουμε το ανάγλυφο της Αττικής έχουμε κι άλλες πηγές: χάρτες, φωτογραφίες και σχέδια της εποχής. Ο Kaupert, όμως, μας ενδιαφέρει πολύ γιατί φτάνει σε μεγαλύτερη λεπτομέρεια, περιλαμβάνει αξιόπιστες αρχαιολογικές πληροφορίες και, κυρίως, γιατί αποτελεί μια ακριβή μαρτυρία της Αττικής της παιδικής ηλικίας του Πικιώνη.

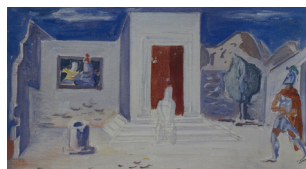
Ο χάρτης του Kaupert μας επιτρέπει -ιδιαιτέρως αν δεν διαθέτουμε ψηφιακή χαρτογραφία της Αθήνας- να σχεδιάσουμε την τοπογραφία του λεκανοπεδίου, αλλά και ολόκληρης της Αττικής εάν θα θέλαμε, της παιδικής ηλικίας του Πικιώνη, πριν δηλαδή την αλλαγή του ανάγλυφου λόγω της έκρηξης της πόλης κατά τον 20ο αι. Σε αυτόν τον χάρτη μπορούμε, επίσης, να αναγνωρίσουμε και να ξανασχεδιάσουμε τα ίχνη των Αθηνών του παρελθόντος που επιβίωναν στην πόλη της εποχής του Πικιώνη, με την βοήθεια ιστορικών, αρχιτεκτόνων και αρχαιολόγων, προκειμένου να μάθουμε από τι είναι φτιαγμένη η Αθήνα του Πικιώνη, για ποια πράγματα μιλάει αλλά και για ποια δεν ενδιαφέρεται.



Σχ.9 (ΓΕ 47669)



Σχ.35 (ΓΕ 47664)



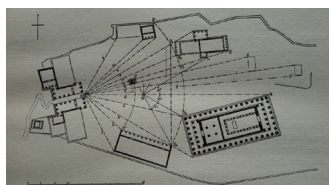
Θερινό Θέατρο Μ. Κοτοπούλη και σκηνικά με τον Γ.Στέρη, 1933



Σχέδια για την Νέα Πέραμο, 1950-1955

Σκίτσο για την Αιξωνή, 1950-1957

(A. Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*.
Electa, Μιλάνο 1999)



Η θεωρία του Δοξιάδη για την διαμόρφωση του χώρου εις την αρχαία Αρχιτεκτονική, 1937



Σχέδιο για το Ξενία στους Δελφούς, 1951-1956

Αυτές οι άλλες πηγές, μαζί με την εικονογραφία και τα κείμενα του Πικιώνη, μας βοηθούν να ταυτίσουμε τους χαρακτήρες της κοινής μυθολογίας - τον τρισώματο δαίμονα, τον Εριχθόνιο, την Αθηνά, τα άλογα του Ποσειδώνα, κλπ.

Με τα κείμενά του μπορούμε, επίσης, να ανασυνθέσουμε την προσωπική μυθολογία του Πικιώνη, αποτελούμενη από πέτρες, χλόη, ανοιχτά πηγάδια, αγροτικά σπίτια, κλπ.

Θα έπρεπε επίσης να δούμε ποια στοιχεία αποτελούν την σκηνογραφία και ποια είναι οι πραγματικοί χαρακτήρες. Αυθόρμητα θα θεωρούσαμε το ανάγλυφο ως φόντο, όμως ο Πικιώνης του δίνει συχνά χαρακτηριστικά ζωντανών μορφών. Και όχι μόνο αυτό, αλλά βλέπουμε μορφές ηρώων, θεών και λιονταριών απολιθωμένες (όπως είδαμε, δεν σχεδιάζει αυτά τα όντα αλλά τις αρχαϊκές αναπαραστάσεις τους), και τις μορφές των βουνών και των λόφων ζωντανές. Είναι πολύ ενδιαφέρων ο τρόπος με τον οποίο εκφράζεται αυτή η μετουσίωση τόσο στα σχέδια, όσο και στα κείμενά του.

Το 1933 ο Πικιώνης σχεδίασε το Θερινό Θέατρο Μ. Κοτοπούλη και έπειτα ετοίμασε μερικά σχέδια σκηνικών σε συνεργασία με τον ζωγράφο Γεράσιμο Στέρη.

Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε την πιθανότητα τα “Αττικά” σχέδια του Πικιώνη, ή ίσως μέρος από αυτά, να έγιναν όχι κατά την δεκαετία του 1940, όπως λέγεται συχνά, αλλά γύρω στο 1935. Δηλαδή, ενώ γράφει την “Συναισθηματική Τοπογραφία” και ακριβώς μετά από την ενασχόλησή του με τα σκηνικά δίπλα στον Στέρη. Ευκαιρία να θυμηθούμε ότι αγνοούμε εάν τα “Αττικά” είναι δουλειά μιας δεκαετίας ή προϊόν μίας μακράς νύχτας.

Βρίσκουμε, επίσης, συνθέσεις που μας θυμίζουν σκηνικό θεάτρου σε σχέδια αρχιτεκτονικών έργων του Πικιώνη της δεκαετίας του 1950 (βλ. σκίτσα Αιξωνής, Νέας Πέραμου, κλπ.).

Αυτός ο δρόμος θα μπορούσε να μας οδηγήσει στην θεωρία του Δοξιάδη για την διαμόρφωση του χώρου στα μνημειακά σύνολα της Αρχαιότητας, και στην υπεράσπιση (1937) αλλά και χρήση της από τον Πικιώνη σε ορισμένα αρχιτεκτονικά του έργα (π.χ. Ξενία Δελφών). Πάλι όμως κινδυνεύουμε εδώ να απομακρυνθούμε από το θέμα μας.



Σχ.7 (ΓΕ 50978)



Σχ.17 (ΓΕ 50984)

Σχετικά με αυτή την ιδέα των σχεδίων ως μια διαφορετική σύνθεση των ίδιων στοιχείων - ή, ίσως, μια παρόμοια σύνθεση διαφορετικών στοιχείων; - ήθελα να επισημάνω ότι αναγνώρισα ιχνηλασίες ανάμεσα στα σχέδια. Γεγονός που πάλι μας κάνει να σκεφτούμε τα “Αττικά” σαν ένα σκηνικό που εξελίσσεται στον χρόνο, σαν κινήσεις επάνω σε μία θεατρική σκηνή.

Για παράδειγμα τα σχέδια 7 και 17 έχουν μια παρόμοια σύνθεση. Μπορούμε να τοποθετήσουμε το ένα επάνω στο άλλο και να εξετάσουμε ποια είναι τα στοιχεία που ο Πικιώνης αλλάζει, και πώς στις δυο περιπτώσεις επαναλαμβάνει την σκηνή στο κάτω μέρος - με μία γραμμή που συνοψίζει και την γεωμετρία και την κίνηση των μορφών, και που ταυτόχρονα αναπαράγει το ανάγλυφο της Αττικής.

Νομίζω ότι θα ήταν χρήσιμο να ακολουθήσουμε αντίστοιχες μεθόδους με όλα τα “Αττικά”, γιατί έτσι θα ανακαλύπταμε καινούργια εργαλεία ανάγνωσής τους. Δεν υπάρχει μια συστηματική μελέτη των “Αττικών”, και αυτός είναι ένας από τους σκοπούς της παρούσας έρευνας.

Το ίδιο ισχύει και για τα Κείμενα, τα οποία, όπως λέω στο τέλος της εργασίας, πρέπει να τοποθετήσουμε καλά στο ευρύτερο πλαίσιο τους, ίσως να προσθέσουμε μερικά ακόμα (Οι ομιλίες του 65; “Το πρόβλημα της μορφής”);), και σε κάθε περίπτωση να ολοκληρώσουμε την μετάφρασή τους.

Παράλληλα, η αντιπαράθεση δίπλα στο βλέμμα του Πικιώνη του βλέμματος άλλων ανθρώπων, της εποχής του είτε άλλων εποχών, με βεβαιότητα θα προσέθετε νέα στοιχεία για την οπτική του.

Επιδιώκω, λοιπόν, να προετοιμάσω το έδαφος, να δώσω ερμηνευτικά εργαλεία, ώστε να γίνουν καλύτερα αναγνώσιμα και τα κείμενα και τα σχέδια του Πικιώνη, προκειμένου να έχουμε μια στερεή βάση επάνω στην οποία θα μπορέσουμε να προχωρήσουμε περαιτέρω την ανάλυσή μας.

Θα πρέπει να σταματήσουμε να μιλάμε για το έργο του Πικιώνη με βάση όσα φανταζόμαστε από μια φωτογραφία των πλακόστρωτων του Φιλοπάππου, να βλέπουμε ένα “Αττικό” σχέδιο και να το χαρακτηρίζουμε απλά ως “συμβολικό”, και να διαβάζουμε την “Συναισθηματική Τοπογραφία” και να λέμε ότι το κείμενο είναι “ονειρικό”. Πιστεύω ότι ο Πικιώνης μιλάει για πολύ συγκεκριμένα πράγματα, και μόνο ανασυνθέτοντας τον κόσμο του, μπορούμε να καταλάβουμε όσα τώρα μας φαίνονται αποσπασματικά κι ενδεχομένως ασύνδετα.

*Όλα διαπερνούν το ένα τ' άλλο και πάσχουν και μεταβάλλονται
το ένα από τ' άλλο. Και δεν μπορείς να συλλάβεις το ένα παρά
μέσον των άλλων...* (“Συναισθηματική Τοπογραφία”, 1935).

Εάν πρέπει να ορίσω έναν απώτερο σκοπό της μελέτης αυτής, αυτός θα ήταν να γνωρίσω την Αττική. Να μου εξηγήσει, δηλαδή, ο Πικιώνης την Αττική του. Ως σκοπός είναι κάπως προσωπικός, οπότε εάν χρειάζεται να μιλήσουμε επίσης για χρησιμότητα, αυτή θα ήταν να καταστούν καλύτερα αναγνώσιμα τα κείμενα και τα σχέδιά του.



Ο Πικιώνης ζωγραφίζοντας στην ύπαιθρο, γύρω στο 1920
(Δ. Πικιώνης 1887-1968, Διαδρομές και συναντήσεις, Αθήνα 1987)

Από ό,τι φαίνεται δεν μπορούμε να έχουμε μια “επιστημονική” γνώση των σχεδίων του, αφού δεν είσαμε σε θέση ούτε να τα ποσοτικοποιήσουμε ούτε να τα χρονολογήσουμε με ακρίβεια. Μπορούμε μόνο να κάνουμε την δουλειά ενός αρχαιολόγου που συλλέγει μερικά θραύσματα και δεν χρειάζεται το σύνολο για να βγάλει τα συμπεράσματά του.

Υπάρχει, όμως, κι άλλο υλικό που θα μπορούσε να μας βοηθήσει. Η προσωπική βιβλιοθήκη του Πικιώνη ή τα χαρτάκια και οι σημειώσεις του πιθανόν θα έριχναν φως στο υλικό που έχουμε.

Αυτά μέχρι τώρα. Αυτό που μέχρι πρόσφατα ήταν ένα πολύ καθαρό τρίγωνο σχέσεων (Κείμενα - Σχέδια - Αττική), ζητούσε τελευταία να αλλάξει μορφή. Τώρα, για παράδειγμα, υπάρχουν θέματα όπως αυτά που είδαμε παραπάνω, τα οποία είναι γραμμές που γεννιούνται από αυτό το τρίγωνο σχέσεων και συχνά απομακρύνονται από αυτό. Για εμένα, αυτά τα θέματα είναι η επιβεβαίωση ότι το τρίγωνο αυτό είναι προς το παρόν λειτουργικό.

Εμφανίζονται κι άλλα ζητήματα, όπως για παράδειγμα η θέση του αρχιτεκτονικού του έργου σε αυτό το τρίγωνο. Ίσως έχουμε λοιπόν ένα τετράγωνο; Ίσως το τρίγωνο να είναι η “πνευματική προεργασία”, όπως λέει ο Δ. Φιλιππίδης για το έργο της Ακρόπολης;